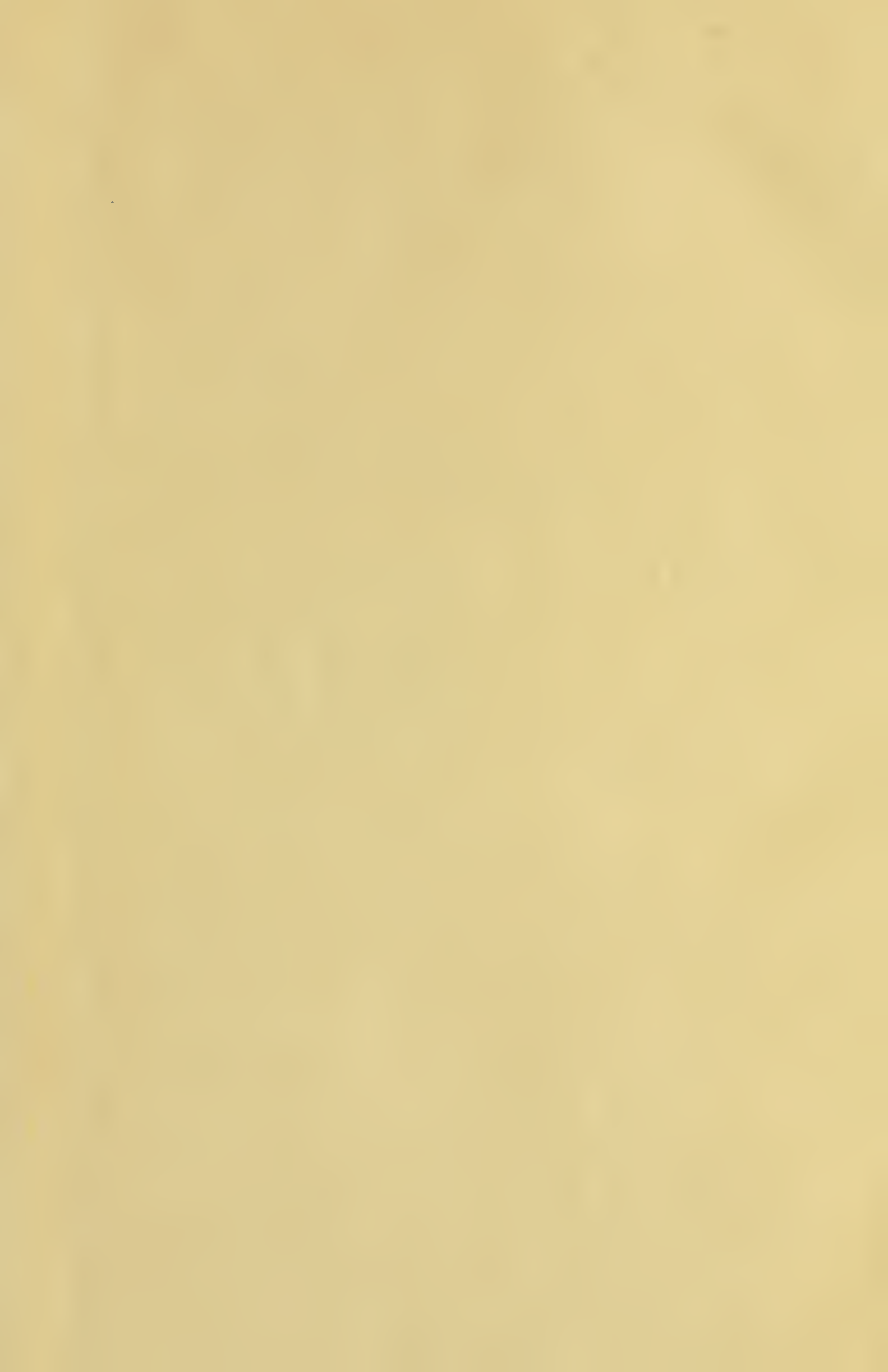












Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Heft VII.

Kuhn, Max, Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535/1650).



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1902

Die

erzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik

des 16.–17. Jahrhunderts (1535–1650).

Von

Max Kuhn,
Dr. phil.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1902.



Titelblatt von Ganassi's Fontegara. Venedig 1535.



Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Erster Abschnitt. Die Quellen 5

Zweiter Abschnitt. Die Verzierungs-Kunst in ihrer äußeren Geschichte . . . 23

Kapitel 1. Das Diminuieren als Ergänzung des Kontrapunkts 23

» 2. Die Verbreitung der Verzierungs-Kunst im 16. Jahrhundert . . . 32

» 3. Die Anwendung des Verzierens im mehrstimmigen Gesange . . . 38

» 4. Die Anwendung des Verzierens in der Monodie und im dramatischen Gesange 49

Dritter Abschnitt. Die praktische Gestaltung der Verzierungs-Kunst 53

A. Vom Singen im allgemeinen 53

B. Vom Verzieren der Kompositionen im besonderen 58

Anhang. Notenbeispiele 89

Register 149



Einleitung.

Das Verhältnis des ausübenden Musikers zum Tonsetzer ist in der Gegenwart ein durchaus anderes als in vergangenen Zeiten.

Die Komposition gilt heute als unantastbar, und auch ihr Vortrag in lynamischer wie rhythmischer Beziehung wird bis ins einzelne festgelegt.)er Sänger oder Spieler muß sich in fast sklavischem Gehorsam daran ıalten; es bleibt ihm nur wenig Freiheit zur Entfaltung seiner Individu-ılität und seiner Auffassung: er ist der Komposition gegenüber ausschließ-ich reproduktiv thätig.

In der Vergangenheit galt die Komposition nicht als unantastbar. Auch die Vortrags-Bestimmungen beschränkten sich auf das Notwendigste. Es war Recht und Brauch der Virtuosen, die Werke der Tondichter zu erändern und durch selbsterfundene Verzierungen auszuschmücken. Sie varen also der Komposition gegenüber auch produktiv thätig.

Es erscheint uns kaum glaublich, daß die Komponisten dieses selbst-ıerrliche Verfahren der Virtuosen mit ihren Werken billigten, ja geradezu ›rwarteten. Aber sie sahen sich einem andern Musiker-Geschlecht gegen-iber, als unsere Komponisten. Denn die einstigen Vortrags-Künstler ibten ihre produktive Kunst auf Grund einer Jahrhunderte alten, in Theorie ınd Praxis gleich hochentwickelten Überlieferung, von der unsere Zeit, ınser Musikleben nichts mehr weiß.

Nur in engeren musikalischen Kreisen hat sich von der Verzierungs-Kunst der einstigen Virtuosen einige Kunde erhalten. Beweis dafür sind :. B. F. A. Gevaert's *Les Gloires de l'Italie. Chefs-d'œuvres de la mu-ɹique vocale italienne aux 17e et 18e siècles. Paris 1895.* Darin sind Werke enthalten, die von ihren Autoren mit der stillschweigenden Er-vartung geschrieben wurden, daß sie beim Vortrag vom Sänger und Spieler verziert werden würden. Um dieser Erwartung gerecht zu werden, ɹah sich Gevaert zu zahlreichen ausschmückenden Zusätzen genötigt.

Ferner sei eine kleine Schrift Karl Reinecke's genannt, die sich mit Mozart's Klavier-Konzerten beschäftigt[1]). Reinecke ist auf Grund ge-vissenhafter Prüfung zu der Überzeugung gelangt, daß auch in Mozart's Klavier-Konzerten skizzenhafte, auf selbständige Ergänzung durch den Spieler berechnete Stellen zu finden sind. Es ist deshalb noch bei Mo-

1) Karl Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Klavierkonzerte. Leip-:ig 1891.

zart notwendig, gelegentlich vom Original abzugehen und die Ergänzung auf eigne Rechnung und Gefahr vorzunehmen. Reinecke bemüht sich, an Beispielen zu zeigen, wie dies unter genauer Rücksichtnahme auf das Original auszuführen sei.

Ein Musiker, der durch seine künstlerische Erziehung noch volle Kenntnis des alten Brauches besaß, war H. F. Mannstein, der Schüler des Dresdner Gesangmeisters Mieksch und damit ein direkter Abkömmling der Bologneser Gesangschule Pistocchi's und Bernacchi's. Zu seinen Lebzeiten, um die Mitte des 19. Jahrhunderts, war aber bereits die Freiheit der Vortragskünstler und ihre Produktivität im Aussterben begriffen. Deshalb schreibt Mannstein in seinem Buch »Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges«[1]) voll Resignation:

»Was die Vortragskunst der heutigen Sänger anlangt, so ist davon nicht viel zu sagen. Die Komponisten müssen sich ganz auf sich selbst verlassen: was ihnen nicht gelingt, auf dem Papiere darzustellen, bleibt ganz sicher Staatsgeheimnis. Bei den Sängern heißt es heutzutage, wie bei den Juristen: Was nicht in den Akten ist, ist nicht in der Welt. Zwar treten dann und wann noch Sängerinnen mit einer gewissen Bildung auf, allein äußerst selten genügen sie den Ansprüchen der guten italienischen Schule, namentlich in der Vortragskunst.«

Die genannten drei Werke haben nur eine geringe Verbreitung erlangt und waren nicht im stande, die Kenntnis der alten Verzierungs-Kunst in weite Kreise zu tragen. Viel durchgreifender hat in dieser Beziehung der leider jüngst verstorbene bedeutende Forscher und Musiker Friedrich Chrysander gewirkt.

Mit seinen Einrichtungen der Händel'schen Oratorien Deborah, Esther, Herakles und Messias zeigte er zum ersten Male in großem Stil, wie man ältere Kompositionen zu ergänzen habe, wenn anders sie historisch und künstlerisch richtig aufgeführt werden sollten. Chrysander's Einrichtungen gestatten sich Abweichungen von den Vorlagen Händel's, die alles, was im modernen »subjektiven« Vortrag jemals vorgekommen ist, weit hinter sich lassen.

Es kann nun freilich niemand zugemutet werden, dieses »Einrichten« auf Treu und Glauben hinzunehmen. Wohl weiß man, daß sich Chrysander durch gründliche Studien die alte verschwundene Theorie der Verzierungs-Kunst zu eigen gemacht hatte, aber trotzdem ist eine Prüfung seiner Händel-Bearbeitung und deshalb eine weitere Verbreitung der dazu nötigen theoretischen Kenntnisse erwünscht. Die Theorie der Verzierungs-Kunst darf nicht länger in der Vergessenheit bleiben! Das fordert auch der Umstand, daß immer mehr alte Musik durch Neudrucke bekannt gemacht wird, um deren Wiedereinführung in das praktische

1) Dresden 1845. Seite 149.

Musikleben sich zahlreiche Institute und intelligente Künstler bemühen. Diese müssen jene Theorie des Verzierens kennen, wenn sie den alten Kompositionen gerecht werden wollen. Chrysander war sich über diese Notwendigkeit klar; deshalb beschränkte er sich nicht auf das praktische Vorgehen durch seine Oratorien-Einrichtungen, sondern er ergänzte es durch eine höchst interessante theoretische Abhandlung, die er unter dem Titel »Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges« in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1891, 1893 und 1894 erscheinen ließ.

Durch diese Arbeit ist die Gegenwart zum ersten Male mit einem Hauptvertreter der Theorie der Verzierungs-Kunst und mit ihrem vollständigen System bekannt gemacht worden. Auch von anderer Seite wurde neuerdings versucht, die alte Theorie der Vergessenheit zu entreißen. So giebt »Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts von Hugo Goldschmidt[1] auf Grund umfangreicher Quellenstudien auch eine Darstellung der Verzierungs-Kunst. Wir werden im Verlauf unserer Abhandlung näher darauf einzugehen haben.

Karl Krebs veröffentlichte im Jahre 1892 unter dem Titel »Girolamo Diruta's Transsilvano«[2] eine Abhandlung, die an dem Zeitgenossen Zacconi's, Girolamo Diruta, und seinem Lehrwerk für Orgel und Klavier zeigt, in welcher Weise die im Gesang geübte Verzierungs-Praxis auf die Instrumental-Musik übertragen wurde.

Eine Dissertation aus dem Jahre 1896[3] beschäftigt sich eingehend mit den in den ältesten Zeiten bis ins 16. Jahrhundert auftauchenden melodischen Verzierungen, wobei allerdings ein Eingehen auf die für das Problem entscheidenden Quellenwerke des 16. Jahrhunderts unterlassen wird.

Ein englisches Werk »Musical Ornamentation« von Edward Dannreuther bietet zwar einen reichen Schatz von Verzierungs-Formen und Beispielen aus deutschen, englischen, italienischen und französischen Quellen, aber auch hier bleibt das 16. Jahrhundert unberücksichtigt; außerdem sind die Beispiele mit Rücksicht auf die Instrumental-Musik gewählt und somit für die Gesangs-Praxis nur von mittelbarem Wert.

Nach Vollendung der vorliegenden Arbeit, jedoch vor ihrer Drucklegung erschienen »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik« von Hermann Kretzschmar[4]. Da sich hierin ausführlich jene Gedanken ausgesprochen finden, welche den Verfasser beim persönlichen Verkehr mit Hermann Kretzschmar, seinem verehrten akademischen Lehrer, zu seinen Nachforschungen über die Verzierungs-Kunst anregten, so ist selbst-

1) Erste Auflage 1890.

2) Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft, Band VIII, Seite 307 ff.

3) Franz Kuhlo, Über melodische Verzierungen in der Tonkunst, 1896.

4) Im VII. Jahrbuch der Musik-Bibliothek Peters, Leipzig, 1901.

verständlich, daß hiermit auf diesen besonders wichtigen Beitrag zur Lösung der uns beschäftigenden Frage hingewiesen wird.

Die folgende Arbeit versucht nun, einen Überblick über Wesen und Entwicklung der Verzierungs-Kunst im Gesang in der Zeit von 1535—1650 auf Grund der Quellen zu geben, indem sie die Vorgänger Zacconi's sowie seine Nebenmänner und Nachfolger, die bisher unberücksichtigt geblieben sind, heranzieht. Die sachlichen Gründe der zeitlichen Abgrenzung ergaben sich daraus, daß von einer wirklichen Theorie erst seit dem Jahre 1535 die Rede sein kann, und daß diese bis zum Jahre 1650 in allen wesentlichen Punkten abgeschlossen ist.

Der Plan, nach welchem der Verfasser seine Arbeit ausführte, war der, zunächst die Quellen anzuführen und zu beschreiben, zweitens aus ihrem Inhalt die Geschichte der Verzierungs-Kunst zu geben und endlich die Hauptsätze des Systems mitzuteilen.

Erster Abschnitt.

Die Quellen.

Wir unterscheiden bei den Quellen zwei Gruppen: a) die Lehrbücher, b) Kompositionen.

a) Die Lehrbücher.

1. **Opera Intitulata Fontegara**, La quale īsegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso īstrumento, massime il diminuire il quale sara utile ad ogni īstrumento di fiato et chorde: et āchora a chi si dileta di canto, cōposta per **sylvestro di ganassi dal fotego** sonator đla Illma. S^{a}. D. V^{a}. (Ein Werk, betitelt Fontegara, welches die Flöte mit aller für dieses Instrument nötigen Kunst zu spielen lehrt, besonders zu diminuieren[1]), was für jedes Blas- oder Saiten-Instrument nützlich sein wird: und auch für den Sänger, verfaßt von Sylvestro di Ganassi dal Fontego, Musiker der erlauchten Regierung von Venedig.)

Auf der letzten Seite (S. 158) des Buches steht: Impressum Venetiis per Sylvestro di ganassi dal fontego sonator della illustrissima signoria di Venetia hautor pprio (proprio) MDXXXV[2]).

Das Werk ist vom Verfasser selbst gedruckt und enthält 158 Seiten. Die Einteilung ist folgende:

Dedication.
Cap. 1. Erklärung des Titels.
» 2. Erklärung der Flöte.
» 3—8. Von der Kunst des Flötenspiels.
» 9. Von der Übung der Hand im Diminuieren.
» 10—12. Diminutions-Arten mit Beispielen.
» 13. Art und Praxis des Diminuierens.
Regola prima (20 Doppelseiten mit Noten; die zusammengehörenden Beispiele laufen in einer Zeile über zwei Seiten).
Cap. 14. Erklärung des Diminuierens im $^{1}/_{4}$-Takt in der Regola prima.
Regola seconda (20 Doppelseiten Noten).
Cap. 15. Erklärung des Diminuierens im $^{5}/_{4}$-Takt in der Regola seconda.

---

1) Der Begriff »Diminuieren« wird auf Seite 23 ff. erörtert werden.
2) Das benutzte Exemplar ist im Besitz der Universitäts-Bibliothek zu Jena.

Regola terza (20 Doppelseiten Noten).
Cap. 16. Erklärung des Diminuierens im $^3/_2$-Takt in der Regola terza.
Regola quarta (5 Doppelseiten Noten).
Cap. 17. Erklärung des Diminuierens im $^7/_4$-Takt in der Regola quarta.
» 18. Erklärung der durch die diminuierten Noten bewirkten Effekte.
» 19. Bericht über alle diminuierten Bewegungen (der Noten).
» 20. Ordnung und Art, um alles, was man will, diminuieren zu können.
Cap. 21. Regel des Diminuierens in verschiedenen Takt-Verhältnissen.
» 22. Von der Art, die Massima, Longa und Brevis zu diminuieren.
» 23. Von der Art des kunstvollen Spielens.
» 24. Von der Nachahmung, der Behendigkeit und der Zierlichkeit.
» 25. Schluß.

Die Anordnung der den Hauptteil des Werkes (130 Seiten) ausmachenden Notenbeispiele ist in der Regola prima, seconda und terza die gleiche: am Anfang der Zeile steht die unverzierte Form, die wir ein für alle Mal »Grundform« nennen wollen. Dann folgen auf derselben Zeile 8—9 Variierungen zu der voranstehenden Grundform.

Die Grundformen hat Ganassi folgendermaßen angeordet:

1a. Aufsteigende Sekund-Bewegung (*Moto de seconda assendente*) 14 Grundformen.
1b. Absteigende Sekund-Bewegung (*Moto de seconda dessendente*) 14 Grundformen.
2a. Aufsteigende Terz. 11 Grundformen.
2b. Absteigende Terz. 11 Grundformen.
3a. Aufsteigende Quart. 10 Grundformen.
3b. Absteigende Quart. 10 Grundformen.
4a. Aufsteigende Quint. 9 Grundformen.
4b. Absteigende Quint. 9 Grundformen.
5. Kadenzen. 10 Grundformen.

Die Grundformen entsprechen sich in der Regola prima, secunda und terza fast gänzlich, die Regola quarta enthält nur eine Auswahl davon. Dagegen stehen die Verzierungen in der ersten Regel im $^4/_4$ Takt, in der zweiten im $^5/_4$ Takt, in der dritten im $^3/_2$ Takt, in der vierten im $^7/_4$ Takt.

Trotz der einladenden Überschriften zu den einzelnen Kapiteln bietet der Text für den Forscher ziemlich geringe Ausbeute. Ganassi verliert sich in spitzfindigen Untersuchungen über ganz verzwickte Takt-Verhältnisse, wie er ja auch in den Notenbeispielen den ganz ungewöhnlichen $^5/_4$ und $^7/_4$ Takt in verwunderlicher Breite behandelt. Abgesehen von einigen interessanten Textstellen müssen wir in den Notenbeispielen den Hauptwert des Buches erblicken.

Wie der Titel sagt, ist die »Fontegara« als Diminuierungs- oder Verzierungs-Schule sowohl für die Flöte als auch für den Gesang bestimmt. Zwei spätere Werke Ganassi's sind dem Titel nach nur für Instrumente gedacht. Das erste von beiden ist die »*Regola Rubertina*, *regola*, *che*

insegna a sonar de viola d'archo tastata (?) etc. *In Venetia ad instantia de l'autore MDXLII.*« Ein Exemplar desselben weist Eitner[1]) in Bologna nach. Das zweite Werk trägt den Titel »*Lettione Seconda* (ist also als der zweite Teil der »Rubertina« anzuzehen) *pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti . . . Opera utilissima a chi se diletta de imparare sonare. Stampata per Lauttore proprio Nel 1534*«. Dieses Werk befindet sich in der Herzogl. Bibliothek zu Wolffenbüttel[2]). In Wolffenbüttel ist auch ein zweites Exemplar der »Fontegara« zu finden, welches außer den 158 bedruckten Seiten wie im Jenaer Exemplar noch 20 Blätter mit 175 Kadenzen, von des Autors eigener Hand geschrieben, enthält.

R. Eitner hat in den Monatsheften für Musik-Geschichte[3]) die drei Werke Ganassi's besprochen. Bei dieser Gelegenheit sagt er: »Ich möchte übrigens noch darauf aufmerksam machen, daß eine Violinschule fehlt und sie wohl auch vor 1600 nicht zu erwarten ist.« Ihm ist also ebenso wie Wasielewski und seiner »Geschichte der Instrumental-Musik im 16. Jahrhundert«[4]) die Existenz des folgenden Werkes unbekannt:

2. DE **DIEGO ORTIZ** TOLLEDANO LIBRO PRIMERO TRATTADO de Glosas sobre Clausulas y otros generos depuntos en la Musica de Violones nuevamente puestos en luz. (Traktat des Diego Ortiz aus Toledo von den Glossen [Verzierungen] über den Klauseln [Kadenzen] und andern Notenformen in der Musik der Violinen, aufs neue veröffentlicht. I. Buch.) 24 Blätter.

Sodann auf Blatt 25 ein neuer Titel:

DE DIEGO ORTIZ TOLEDANO LIBRO SEGUNDO.

37 Blätter. Auf Blatt 62 findet sich das Druckerzeichen, darunter steht: En Roma por Valerio Dorico y Luis | su hernano a X. de Dezemb. 1553.

Blatt 5—61 sind gezählt, außerdem sind noch die Bogen mit Aii, B, Bii bis Q signiert. Das von uns benutzte Exemplar aus dem Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin zeichnet sich durch vorzüglichen Druck und tadellose Erhaltung aus; an einigen Stellen sind kleine Verbesserungen mit Tinte, vielleicht vom Autor selbst, vorgenommen worden. Es ist, wie Ganassi's »Fontegara« und die meisten der in der vorliegenden Arbeit benutzten Quellenwerke, eine Seltenheit ersten Ranges. Im Folgenden geben wir eine kurze Übersicht über seinen Inhalt:

I. Buch. Blatt 1. Titelblatt mit dem Porträt des Verfassers.

Blatt 2. Placet des Papstes Julius III. Dedikation an Señor Don Pedro D'Urries, Comendador de Santyago etc. vom X. Dezember 1553.

Blatt 3. An die Leser.

1) Quellen-Lexikon IV, 144.
2) Siehe Katalog von E. Vogel, 1890.
3) Jahrgang XX, Seite 17 ff.
4) Berlin 1878.

Wie man zu glossieren (zu verzieren) hat. Wie man über einem Cantus firmus (»*sobre el libro*«) glossiert.

Blatt 4. Regel, wie man eine Singstimme glossiert, um zu spielen oder zu singen.

Blatt 5—24. Notenbeispiele.

Blatt 24. Verzeichnis der Notenbeispiele des I. Buches.

II. Buch. Blatt 25. Titelblatt. Inhalts-Verzeichnis des II. Buches. Erklärung der Arten, die es beim Spielen der Violine mit dem Cembalo giebt. Wie man die Violine mit dem Cembalo stimmen muß.

Blatt 26—29. 4 Übungen (Recercaden).

Blatt 30. Zweite Art, Violine mit dem Cembalo zu spielen.

Blatt 30—64. 6 Recercaden über einem Cantus firmus (»*canto llano*«).

Blatt 35. Dritte Art, Violine mit dem Cembalo zu spielen, und zwar über Kompositionen.

Blatt 36. Ein Madrigal zu 4 Stimmen »*O felici ochi miei*«.

Blatt 37. Anweisung, über Kompositionen zu spielen.

Blatt 37—40. 4 Recercaden über dem Madrigal »*O felici ochi miei.*«

Blatt 41—42. Eine *cancion francesa* «*Doulce memoire*».

Blatt 43—46. 4 Recercaden über dem französischen Chanson.

Blatt 47. Anweisung, über italienischen »*tenores*« zu spielen.

Blatt 47—60. 9 Recercaden über den Tenoren.

Die Notenbeispiele im I. Buch sind folgendermaßen geordnet:

Blatt 5—20. Kadenzen (*Clausulas*) in allen Oktaven-Gattungen, erst einfach, dann verziert.

Blatt 20—24. Verzierungen über den gewöhnlichen Intervallen (»*sobre otros generos depuntos*«) und zwar

über der Sekunde als Brevis, Semibrevis und Minima, auf- und absteigend,
» » Terz » » » » » » » .
» » Quart » » » » » » » ,
» » Quint » » » » » » » .

Ortiz giebt also in seinen Notenbeispielen nicht nur zu den isolierten Grundformen eine große Anzahl von verzierten Formen, wie es Ganassi in seiner »Fontegara« thut, sondern er wendet diese praktisch auf ganz verschiedene Kompositionen an. Das verleiht seinem Werke, das sich außerdem noch durch große Klarheit und Kürze der Sprache und durch die methodische Art seiner ganzen Anlage aufs vorteilhafteste auszeichnet, eine hervorragende Bedeutung.

Ortiz war, wie nach dem Titel anzunehmen ist, aus Toledo gebürtig; wir wissen von ihm neuerdings die Thatsache, daß er im Februar 1558 Kapellmeister des berüchtigten Herzogs von Alba war[1]). Sein Werk ist Fétis und Grove nicht bekannt, dagegen wird es von Martini in seiner *Storia della Musica* Bd. 1, S. 462 angeführt. Auch Karl Krebs hat in seiner Arbeit über Diruta den Titel citiert[2]).

---

1) Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft IX, 393.

2) Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft VIII, 371.

3. Ein Jahr vor der Veröffentlichung des »Trattado« von Ortiz erschien in Nürnberg das bekannte Werk:

COMPENDIVM MVSICES DESCRIPTVM AB **ADRIANO PETIT COCLICO**[1]) DISCIPVLO JOSQVINI DE PRES etc. Impressum Norimbergae in Officina Joannis Montani, & Vlrici Neuberi Cum Privilegio ad quinquennium. MDLII. (Darmstadt, Hof-Bibliothek.) Auf Blatt 31b—35b befindet sich folgendes Kapitel:

DE ELEGANTIA, ET ORNATV aut pronuntiatione in canendo.

Das Kapitel zerfällt in eine kurze lateinische Vorrede auf Blatt 31b und 32a und in Notenbeispiele auf Blatt 32b—35b. Von Interesse ist eine Bemerkung am Ende der Vorrede »*Haec est prima clausula quam Josquinus docuit suos*«. Daraus geht hervor, daß die in den Notenbeispielen enthaltenen Klauseln in ihrer einfachen und verzierten Form auf Josquin du Prez selbst zurückzuführen sind. Auf die Klauseln folgen einige Melodien, die Coclicus als »*simplex cantus*, *communis cantus*, *planus*, *crudus*« bezeichnet und ihre verzierte Form »*elegans*, *coloratus*«. Am Schluß steht eine »*Fuga quatuor vocum ex una*« in einfacher und eleganter Form.

4. Einen wertvolleren Beitrag zur Geschichte der Verzierungs-Kunst hat uns Hermann **Finck** geliefert. Seine »**Practica Musica**«, Wittenberg 1556, enthält im *Liber quintus* eine Abhandlung »DE ARTE ELEGANTER ET SVAVITER CANTANDI«[2]).

Sie ist bereits in einer Übersetzung von Raymund Schlecht in den Monatsheften für Musikgeschichte (Band 11, Seite 129 und 135) durch R. Eitner mitgeteilt worden. Wir werden bei Gelegenheit nach der Schlecht'schen Übersetzung citieren. Nach einer interessanten Vorrede giebt Finck eine große Anzahl von Klauseln in einfacher und verzierter Form und darauf eine kolorierte Motette, jedoch, ohne die unverzierte hinzuzufügen.

5. Das folgende Quellenwerk konnten wir leider, da uns nur ein einziges Exemplar im Besitz des Liceo musicale zu Bologna bekannt geworden ist, nicht zur Benutzung heranziehen. Aber um einer möglichst vollständigen Litteratur-Angabe willen teilen wir nach dem Katalog der Bologneser Bibliothek Folgendes mit:

Delle Lettere del Sor **Gio. Camillo Maffei da Solofra**, Libri due. Dove tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia, e di Medi-

---

1) Nachrichten über das wechselvolle Leben des Coclicus finden sich in der Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft X, 471 f. und in den Monatsheften für Musik-Geschichte VII, 166, VIII, 50, XXIX, 1 ff.

2) Ein Exemplar besitzt die Königliche Bibliothek zu Berlin.

cina u'è un discorso della Voce e del Modo, d'apparare di cantar di Garganta, senza maestro, non più veduto, n'istampato. Raccolte per Don Valerio de' Paoli da Limosano. — In Napoli, App.ò Raymundo Amato. Anno D. 1562. (Briefe des S.or Giov. Camillo Maffei da Solofra. 2 Bücher, in denen außer den vorzüglichsten Gedanken über Philosophie und Medizin auch eine Abhandlung über die Stimme und über die Art, das Koloraturen-Singen ohne Meister zu erlernen, enthalten ist, noch nicht veröffentlicht. Gesammelt von Don Valerio de' Paoli da Limosano.)

231 Seiten. Dediziert ist das Werk dem Signor D. Giovanni di Capua, Conte d'Altavilla. An denselben ist der erste Brief gerichtet. Er trägt den Titel: *Il discorso sulla voce del Maffei* und umfaßt Seite 5—81. Darin behandelt der Autor zunächst die verschiedenen Arten der Stimme, wie sich die Stimme bildet, die Ein- und Ausatmung, die harten, unbiegsamen und die für Koloraturen geeigneten Stimmen, indem er die Materie von seinem Standpunkt als Arzt behandelt.

Seite 82—231 legt Maffei die Regeln über den Koloratur-Gesang (*das »cantar di gorga«*) dar und illustriert sie durch *»gli esempi di bellissimi passaggi«*. Der zweite Teil wird vom Herausgeber des Katalogs als besonders wertvoll geschildert.

Allem Anschein nach ist Maffei's anatomisch-musikalische Abhandlung noch gänzlich unbeachtet geblieben. Nur Martini erwähnt sie ganz kurz in seiner *Storia della Musica* I. 460, III. 336.

6. Auch das folgende Werk konnten wir nicht erlangen; es ist:

»**Il vero Modo di diminuir**, con tutte le sorti di Stromenti di fiato e corda e di voce humana. Di **Girolamo dalla Casa, detto da Udene** Capo de Concerti delli Stromenti di fiato, della Illustriss. Signoria di Venetia. Libro Primo. Al Molto Illustre Sig. Conte Mario Bevilacqua. Con Privileggio. In Venetia. Appresso Angelo Gardano 1584. — in fol.

Nach den Angaben des Katalogs des Liceo Musicale zu Bologna, das ein Exemplar besitzt[1]), hat das Werk folgenden Inhalt:

Seite 1. Dedikation. Seite 2. Vorrede *»Ai Lettori«*. Es folgen zwei kleine Abschnitte *»Delle Tre Lingve Principali«* und *»Del Cornetto«*. Auf den nächsten 24 Blättern giebt Casa Diminutionen zu zahlreichen Kanzonen und Madrigalen der folgenden Komponisten: Clemens Jannequin, Clemens non Papa, Tomas Crequillon, Curtois, Orlando Lasso, Adriano Willaert, Cypriano de Rore, Rogier, Palestrina, Alessandro Striggio, Filippo de Monte, Martin Peu d'Argent, Andrea Gabrieli und Gombert.

Libro Secondo. Gleicher Titel wie beim ersten Buch.

---

1) I. Band des Katalogs, S. 331 ff.

Das zweite Buch enthält ebenfalls Diminutionen über verschiedene französischen Kanzonen und Madrigalen für alle Arten von Instrumenten. Außerdem finden sich drei kleine Abschnitte »*Del Portar La Minuta A Tempo*«, »*Della Viola Bastarda*« und »*Della Voce Humana*«.

Francesco Caffi teilt in seiner *Storia della Musica Sacra in Venezia*[1]) mit, daß Girolamo della Casa »ein namhafter Cornettspieler« bereits am 29. Januar 1567 venetianischer Konzertmeister war. Das scheint nicht richtig, denn auf dem Titel zum ersten Buch seiner fünf- und sechsstimmigen Madrigale, das 1574 erschien, nennt er sich nur Musikus der erlauchten Regierung von Venedig. Wie aus dem Titel unseres Werkes zu ersehen ist, war er jedoch im Jahre 1584 thatsächlich Konzertmeister der Bläser-Kapelle der venetianischen Regierung. Diese Würde hatte er nach seinen eigenen Angaben auf dem Titel zum ersten Buch seiner sechsstimmigen Motetten noch im Jahre 1597 inne. Es ist hiernach anzunehmen, daß Casa da Udine zu den hervorragenden Musikern der Musikstadt Venedig gehört hat.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts werden die Werke, die sich mit dem Verzieren beschäftigten, ziemlich zahlreich, was auf eine immer größere Entfaltung der Verzierungs-Kunst schließen läßt.

7. Folgendes Quellenwerk besitzt das Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin:

Passaggi Per Potersi Essercitare Nel Diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instromenti. Et anco Diversi Pasaggi Per la semplice voce humana. **Di Richardo Rogniono**, Espulso Di Val Tavegia, Musico dell' Eccellentissimo Duca di Terranova, Governatore Generale nello Stato di Milano per Sua Maestà Cattolica. Con Privilegio. In Venetia. Appresso Gia. Vincenti MDXCII (Passagen, um sich vollkommen im Diminuieren mit allen Arten von Instrumenten zu üben. Auch verschiedene Passagen für die einfache menschliche Stimme von Richardo Rogniono, einem aus dem Thal Tavegia Vertriebenen, Musiker des Herzogs von Terranova, Generalgouverneur im Staat Mailand für seine katholische Majestät. Venedig, bei Giac. Vincenti 1592.) Foliò. Außer der Dedikation und der Vorrede 52 gedruckte Seiten.

Uns hat eine Kopie vorgelegen, die von einem Deutschen, namens Georgig Beck angefertigt worden ist und in der Stadt-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt wird. Das Werk zerfällt in zwei Teile, Teil I umfaßt 13 Folioseiten in dem Manuskript, Teil II 36 Folioseiten. Die Kopie ist unvollständig, es fehlen Seite 41—52 des Originaldrucks. Vor Teil II steht ein neuer Titel: »*Il Vero Modo Di Diminuire Con tutte le sorte di*

1) Band II (1854), Seite 56.

Stromenti da corde, da fiato, & anco per la voce humana ecc.« Da dieser wörtlich mit Casa da Udine's Lehrbuch übereinstimmt, so muß Rogniono das Werk des venetianischen Meisters gekannt haben, vielleicht diente es ihm zum Muster.

8. 1592 erscheint ferner **Zacconi's** »Prattica della Musica« (Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft VII., IX. und X. Band.)

9. 1593 folgt **Girolama Diruta's** »Transsilvano« (Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft VIII. Band.)

10. Der Katalog des Liceo musicale zu Bologna giebt von einem anderen, bisher so gut wie unbekannt gebliebenen Lehrbuch der Verzierungs-Kunst Kunde. Dasselbe heißt:

Breve et facile maniera d'esercitarsi ad ogni scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera, per cantare, et far la dispositione leggiadria, et in diversi modi nel loro valore con le cadenze, ma ancora per potere da se senza maestri scrivere ogni opera et aria passeggiata, che vorranno et come si notano. et qu^{esto} ancora serve per quei che sonano di Viola, o d'altri instrom^{ti} da fiato per sciogliere la mano et la lingua et per diventar possess^{re} delli sogg^{ti} et far altre inventioni da se fatte da **Gio. Luca Conforto.** In Roma con licentia de Superiori, et Privileggio. (Kurze und leichte Art der Übung für jeden Schüler, nicht allein, um Passagen über allen Noten, welche man wünscht, und mit mehreren, ihrem Wert nach verschiedenen Kadenzen auszuführen, um zu singen und eine anmutige Kehlfertigkeit zu erzielen, sondern auch, um von selbst, ohne Meister, jedes Werk und jede Arie mit beliebigen Passagen zu versehen, und wie man diese aufschreibt. Das ist auch für diejenigen geeignet, die die Viola oder Blas-Instrumente spielen, um die Hand und die Zunge geläufig zu machen und die Stücke verändern zu können und von selbst andere Erfindungen auszuführen. Von Gio. Luca Conforto[1]).

Das Erscheinungs-Jahr läßt sich nicht genau angeben. Wie uns Mr. Barclay Squire mitteilt, scheint auf dem Titelbild, einem Kupferstich, hinter dem Worte »*Privileggio*« die Jahreszahl von der Platte weggekratzt worden zu sein. Die Zahl ist bei günstiger Beleuchtung noch schwach zu erkennen; sie wird von Mr. Barclay Squire mit ziemlicher Gewißheit als 1593 gelesen.

Am ausführlichsten berichtet Baini über Conforto. Nach ihm findet sich im Personal-Verzeichnis der päpstlichen Kapelle bereits 1580 die

---

1) Das British Museum zu London und das Liceo musicale zu Bologna besitzen je ein Exemplar. Durch die gütige Vermittelung des Herrn William Barclay Squire, Bibliothekar am British Museum, gelangten wir in den Besitz einer genauen Kopie.

eigenhändige Einzeichnung Conforto's: *Ego Joannes Lucas Conforti (!) clericus militensis.* Baini erzählt weiter:

Im Jahre 1585 wurde er aber durch Sixtus V. für immer aus der Kapelle ausgestoßen, was unter den Sängern den größten Verdruß erregte, da Conforto ein äußerst feiner Sänger war. Verschiedene Fürsten laden ihn zu künstlerischen Diensten, er aber lehnt alles ab und lebt in stiller Zurückgezogenheit in seiner Heimat Milet in Calabrien. Im Jahre 1591 wird die Stelle eines Contralts in der päpstlichen Kapelle frei und der inzwischen auf den Thron gekommene Papst Innocenz IX. ruft Conforto in die Kapelle zurück. Er wird am 4. November 1591 zum zweiten Male aufgenommen, wie man es in dem erwähnten Buch über den Mitglieder-Bestand S. 37 liest. Dort steht, allerdings nicht von seiner Hand: *Joannes Lucas Confortus, Calaber, Altus: die 4. Nov. 1591.* Dieser zweiten Aufnahme zeigte er sich würdiger als der ersten: denn er hatte sich in den sechs Jahren seiner Zurückgezogenheit methodisch geübt und seine schöne Stimme für alle Arten von Ornamenten geeignet gemacht, weshalb sein Name in der Geschichte des Gesanges berühmt bleiben wird[1]).

Conforto muß, wenn Baini's Darstellung richtig ist, eine hervorragende Gesangsgröße in Rom gegen Ende des 16. Jahrhunderts gewesen sein. Wahrscheinlich bezieht sich auf ihn folgende Stelle aus dem *Discorso* des Pietro della Valle[2]).

»Ich erinnere mich des Giov. Luca, eines Falsettisten, eines großen Koloratur-Sängers, der außerordentlich gefeiert wurde[3])«.

Pietro della Valle spricht von der Zeit, ehe Emilio de' Cavalieri sein Oratorium in Rom aufführte. Da man gewöhnt war, die Sänger nur nach ihren Vornamen zu nennen, so kann die angeführte Notiz sehr wohl auf Gio. Luca Conforto bezogen werden. Im Jahre 1588 hat er die Ehre, die Dedikationen zweier Madrigal-Sammlungen des »*maestro di Cembalo*« Quagliati unterzeichnen zu dürfen, wobei er gleichzeitig als Komponist eines Madrigals dieser Sammlung erscheint[4]).

Fétis und Grove lassen ihn beide um 1560 in Milet in Calabrien geboren sein, Fétis kennt das angeführte Werk nicht, Grove giebt nur dunkle Andeutungen. Aber auch Baini scheint von dem Buch Conforto's nichts gewußt zu haben, da er es sonst erwähnt haben würde.

Die Einteilung ist folgende:

Seite 1. Titelblatt.
» 2. Bild: Orpheus von Tieren umgeben.

1) Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina.* Vol. II, 172 f., Anmerkung.

2) Doni, De praest. mus., II, 255.

3) »*Mi ricordo di Giov. Luca, Falsetto, gran Cantore di gorge, e di passaggi, che andava alto alle stelle.*«

4) Siehe Emil Vogel, Bibliographie der italienischen gedruckten weltlichen Vokalmusik von 1500—1700.

Seite 3 und 4.	Sekund	aufwärts	mit 26	Variationen,
» 5 » 6.	»	abwärts	28	» ,
7 » 8.	Terz	aufwärts	» 23	» ,
» 8, 9 und 10.	»	abwärts	» 22	,
10 und 11.	Quart	aufwärts	26	» ,
11 » 12.	»	abwärts	» 20	» ,
13 » 14.	Quint	aufwärts	» 27	» ,
14, 15 und 16.	»	abwärts	26	» ,
16, 17 » 18.	Prime		30	» ,
18 und 19.	Oktav	aufwärts	10	» ,
19.	»	abwärts	» 9	,

20—24. Verschiedene Intervalle mit Variationen,
25. Groppo, Mezzo Groppo, Trillo, Mezzo Trillo,
» 26—32. Verzierte Kadenzen,
33—40. Erklärungen zu den Passagen des Gio. Luca Conforti.

11. Als das beste methodische Lehrbuch, das über die Verzierungs-Kunst im 16. Jahrhundert geschrieben wurde, müssen wir folgendes Werk bezeichnen:

Regole, Passaggi di Musica, Madrigali e Motetti passeggiati di **Giov. Battista Bovicelli** d'Assisi, Musico nel Duomo di Milano. In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti MDXCIII. A instantia delli Heredi die Francesco, e Simon Tini Librari in Milano. (Regeln, Passagen der Musik, passeggierte Madrigale und Motetten von Giov. Batt. Bovicelli, Musikus am Dom zu Mailand. Venedig bei Giac. Vincenti 1594. Auf Kosten der Erben des Francesco und Simon Tini, Buchhändler in Mailand.) 88 Seiten Folio[1].

Bovicelli's Werk erhält seinen Wert zunächst durch die trefflichen Regeln, mit denen er das Buch beginnt. Sie finden sich zum großen Teil und fast wörtlich in Caccini's Vorrede zu dessen »*Nuove musiche*« und in Durante's Vorrede zu den »*Arie devote*« wieder. Sodann hat Bovicelli ähnlich wie Ortiz, Casa da Udine und Bassano die Verzierungs-Praxis auf Kompositionen angewandt; er giebt diese erst in der ursprünglichen und dann in verzierter Form. Auf diese Weise vermochte er seine Leser am schnellsten und deutlichsten zu unterrichten. Bovicelli ist von Goldschmidt zum Teil schon benutzt worden. Über sein Leben ist nicht mehr bekannt, als was er selbst auf dem Titel seiner »Regole ecc.« über seine Person angiebt.

Das Werk ist in folgender Weise eingeteilt:

Seite 1. Titel.
» 3 und 4. Dedikation.
» 5 » 6. Ansprache an die Leser.

---

1 Das Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin und das Liceo musicale zu Bologna besitzen je ein Exemplar, ein drittes ist im Besitz des Herrn Georg Becker in Lancy bei Genf.

Seite 7, 8 und 9. Bemerkungen zu den Passagen des G.B.B. Bemerkungen über den Text.

Seite 10—16. Bemerkungen über die Noten.

» 17—30. Verschiedene Arten des Diminuierens.

a. Sekund aufsteigend = 35 Formen,
b. Terz » = 26 » ,
c. Quart » = 23 » ,
d. Quint » = 24 » ,
e. Sext » = 43 » ,
f. Sekund absteigend = 32 » ,
g. Terz » = 31 » ,
h. Quart » = 28 » ,
i. Quint » = 36 » ,
k. Verschiedene Arten stufenweisen Auf- und Absteigens, 15 respektive 18 Formen,
l. Art, die Longa zu diminuieren,

Seite 30—36. Kadenzen,

» 37. Ansprache an die kunstgeübten Leser,

» 38—87. Verschiedene Kompositionen von Palestrina, Cyprian de Rore, Tomaso Lodovico da Vittoria, Claudio Merulo, Giulio Cesare Gabucci, Ruggier Giovanelli und Gio. Batt. Bovicelli in unverzierter und verzierter Form.

12. Das letzte Quellenwerk des 16. Jahrhunderts ist:

Ricercate, Passaggi et Cadentie per potersi essercitar nel diminuir terminatamente, con ogni sorte d'Istrumento: & anco diversi passaggi per la semplice voce **DI GIOVANNI BASSANO.** Musico dell' Illustriss. Signoria di Venetia, Novamente Ristampate. In Venetia. Appresso Giacomo Vincenti 1598. (Ricercaten, Passagen und Kadenzen, um sich vollkommen im Diminuieren mit allen Arten von Instrumenten zu üben. Auch verschiedene Passagen für die einfache menschliche Stimme von Giovanni Bassano, Musikus der erlauchten Regierung von Venedig.) 22 Seiten folio. Bassano hat Richardo Rogniono's Passagen-Werk gekannt: die Titel zu beiden stimmen fast wörtlich überein. Die Einteilung ist folgende:

Seite 1. Titelblatt. Vorrede an die Leser.

» 2—22. Passagen:

a. 2—10. 8 »Ricercaten«.
b. 11—17. Diminuierte Intervalle auf- und absteigend.

Am Schluß seines Büchleins giebt Bassano eine verzierte Stimme eines Madrigals von Cyprian de Rore à 4 voci. Da aber die unverzierte Stimme, ferner die drei andern Stimmen, sowie Text und sonstige Anhaltspunkte fehlen, so ist dieses Beispiel ohne Wert. Am Ende der Vorrede spricht Bassano die Absicht aus, noch ein zweites Buch über denselben Gegenstand veröffentlichen zu wollen. Es sind seine diminuierten Motetten, Madrigale u. s. w., die wir auf Seite 21 ausführlich erwähnen werden.

Franc. Caffi[1]) liefert zur Lebensgeschichte Bassano's einige wichtige Beiträge. Schon 1587 nennt sich Bassano auf dem Titel eines Kanzonetten-Buchs Musikus der Regierung von Venedig[2]). Er muß ein ganz vorzüglicher Sänger gewesen sein, denn am 15. November 1595 wird er zum Gesangsmeister der Zöglinge des herzoglichen Seminars zu Venedig ernannt. Ein Dokument[3]) berichtet, er habe seine Schüler bis zu Weihnachten desselben Jahres schon soweit gebracht, daß viele derselben bei der Festmusik im Markus-Dom mitwirken konnten. Am 16. März 1596 wird er dauernd als Gesangsmeister angestellt, wofür ihm ein Gehalt von 50 Dukaten gewährt wurde[4]). In einem andern Dokument vom 2. April 1607[5]) wird er sogar als »*Capo de' concerti*« bezeichnet.

Girolamo Diruta erwähnt in seinem Transsilvano den „*misier*« Girolamo da Udine und auch »den vortrefflichen und liebenswürdigen *misier* Giovanni Bassano«. Beide Männer sind jedenfalls interessante Erscheinungen im venetianischen Musikleben und verdienen es, näherer Forschungen gewürdigt zu werden.

13. Einen Beweis dafür, daß die Kunst des Verzierens allmählich popularisiert wurde, liefert uns ein Büchlein des Mönchs Adriano Banchieri. Es heißt:

Brevi Documenti Musicali A gli figliuoli & altri, che desiderano assicurarsi sopra il Canto figurato Del R. P. O. **Adriano Banchieri,** Organista di S. Michele in Bosco. Nuovamente revisti, e diligentemente ristampati. In Venetia. Appresso Giacomo Vincenti MDCIX. (Kurze musikalische Dokumente, für Knaben und andere, die sich über den figurierten Gesang unterrichten wollen, von R. P. D. Adriano Banchieri, Organist von S. Michele in Bosco. Neu durchgesehen und verbessert. Venedig 1609.)[6])

Diese kleine Schrift von 16 Seiten ist mit einer anderen »*La Cartella del Adr. Banchieri*«, gedruckt 1610, 20 Seiten stark, und einer dritten »*Duo in Contrapunto sopra ut re mi fa sol*«, gedruckt 1609, 10 Seiten stark, in einem Band vereint. Auf Seite 32 und 33 dieses Büchleins finden sich drei kurze Kapitel, die sich auf das Verzieren beziehen und als Erläuterungen für Kinder gedacht sind:

1. Von der Gorga und ihren Effekten.
2. Von den »Fioretti in Gorga« über den Kadenzen.
3. Von den musikalischen Accenten.

14. In seinem umfangreichen, gelehrsamen Werk über die gesamte Theorie und Praxis der Musik hat Piedro Cerone auch der Verzierungs-

---

1) Storia della Musica sacra in Venezia, 1854. 2) Siehe Vogel, Bibliographie.
3) Caffi I, Seite 44. 4) Caffi I, Seite 50. 5) Caffi I, Seite 207.
6) Wiener Hof-Bibliothek.

Kunst eingehende Beachtung geschenkt. Der Titel seines 1160 Folioseiten starken Werkes heißt:

EL MELOPEO Y MAESTRO Tractado de Musica Theorica y Pratica etc. Compuesto por el **R. D. Pedro Cerone de Bergamo.** Musico en la Real Capilla de Napoles etc. En Napoles, con Licentia de los Superiores. Por Juan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, Impressores. Anno de nuestra Salvacion de MDCXIII[1]). 1160 Seiten Folio. 22 Bücher. —

Für uns kommt nur in Frage das Libro Oktavo, en el qual se ponen las Reglas para cantar glosado y de garganta. (8. Buch, in welchem sich die Regeln über das glossierte und colorierte Singen befinden.) Seite 541—574. Neun Kapitel mit zahlreichen Notenbeispielen, darunter im 9. Kapitel eine »Zusammenstellung von 156 glossierten Tonfolgen, zur Bequemlichkeit für diejenigen, die neue Arten wünschen«.

Am Rand der ersten Seite des 8. Buchs steht ohne weitere Bemerkungen gedruckt der Name L. Zacconi. Hiermit soll wahrscheinlich die Hauptquelle, aus der Cerone schöpft, für den Leser erkenntlich sein. Cerone hat Zacconi in ausgiebigster Weise benutzt und häufig einfach wörtlich ins Spanische übersetzt. Immerhin äußert er an einigen Stellen seine eigenen Gedanken über die Verzierungs-Kunst in so lebendiger und interessanter Weise, daß wir seinen Namen und sein Werk in unserer Abhandlung nicht übergehen konnten.

15. In dem folgenden Werk begegnen wir seit Finck und Coclicus zum ersten Male wieder einer deutschen Quelle:

Syntagma Musicum etc. In quatuor Tomos distributum a **Michaele Praetorio Creutzbergensi** Tom. I 1614, II und III 1618 erschienen[2]).

Die 3. Abteilung des III. Bandes enthält ein Kapitel »Wie die jungen Knaben in Schulen an die jetzige Italianische Art vnd Manier im singen zu gewehnen seyn«. (Tom. III »Das IX. Kapitel. Instructio pro Symphoniacis. Wie die Knaben, so vor andern sonderbare Lust vnd Liebe zum singen tragen, vff jetzige Italianische Manier zu informieren vnd zu unterrichten seyn.«) Außer dieser kleinen Abhandlung bietet Praetorius an einigen anderen Stellen wertvolle Aufschlüsse über das Verzierungs-Wesen.

16. Der Manuskriptband der Breslauer Stadt-Bibliothek, in welchem sich die Kopie des bereits angeführten Passagenwerkes von Richardo Rogniono befindet, enthält an erster Stelle die Kopie eines ganz ähn-

1) Königliche Bibliothek Berlin.

2) Das benutzte Exemplar ist im Besitz der Musik-Bibliothek Peters zu Leipzig.

lichen Werkes, das von einem Nachkommen Richardo Rogniono's verfaßt ist. Es heißt:

Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno, per cantare e suonare con ogni sorte de stromenti, divisa in due Parti. Nella prima de quali si dimonstra il modo di cantar polito, e con gratia, e la maniera di portar la voce accentata, con tremoli, groppi, trilli, esclamationi et passeggiare di grado in grado, salti di terza, (quarta?), quinta, sesta, ottava, et cadenze finali per tutte le parti, con diversi altri essempi et motetti passeggiati, cosa ancora utile a Suonatori per imitare la voce humana.

Nella seconda poi, si tratta de passaggi difficili per gl'instromenti, del dar l'arcata (?) o lireggiare (?) portar della lingua diminuire di grado in grado, cadenze finali, essempi con canti diminuiti, con la maniera di suonare alle bastarda. Milano 1620 (und 1646 nach Gerber) da **Francesco Rognone Taegio.** Konzertmeister des Herzogs von Mailand und Kapellmeister an der Kirche St. Ambrosio Maggiore im Jahre 1620. (Sammlung verschiedener dem modernen Geschmack entsprechender Passagen für Gesang und für das Spiel mit allen Instrumenten, geteilt in zwei Teile: Im ersten zeigt man die Art des brillanten Gesangs, mit Grazie und der Manier, die Stimme mit Ausdruck zu tragen, mit Tremoli, Gruppi, Trillern, Esklamationen, ferner das Passeggieren von Stufe zu Stufe, von Terz-, (Quart-), Quint-, Sext-, Oktav-Sprüngen, ferner Final-Kadenzen für alle Stimmen und verschiedene andere Beispiele und passeggierte Motetten, eine auch für die Spieler nützliche Sache, um die menschliche Stimme nachzuahmen.

- Im zweiten Teil behandelt man alsdann die schweren Passagen für die Instrumente etc. von Francesco Rognone Taegio.)

Der Kopist Georgig Beck hat seiner Kopie nur einen abgekürzten Titel vorangestellt; in der obigen ausführlichen Weise giebt ihn Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon. Die Kopie ist entschieden unvollständig, da die passeggierten Motetten, die auf dem Titel angekündigt werden, fehlen. Auch fehlt die in den damaligen Zeiten unvermeidliche Dedikation, wahrscheinlich auch eine Vorrede an den Leser, in welcher Rognone Erklärungen und Regeln zu seinen Passagen gegeben haben wird. Gerber behauptet, die Vorfahren Rognone's seien vom Kaiser mit der Würde eines *Comes Palatinus* in den Adelstand erhoben worden, »daher wahrscheinlich der Beiname Taegio«. Dieser Beiname, der hier auf so wunderbare Weise erklärt wird, hat eine viel natürlichere Geschichte. Richardo Rogniono nennt sich auf dem Titel seines Werkes »*Espulso di val Taregia*«. Das Thal Tavetsch, im Quellgebiet des Vorderrheins, nahe beim St. Gotthard im Canton Graubünden gelegen, war also die Heimat der Rognone's.

Aus irgend welchen Gründen wurden sie von dort vertrieben, wandten sich nach Italien und führten zunächst die Bezeichnung »*espulso di val Tavegia*«. Daraus ist der Beiname Taegio entstanden; vielleicht heißt er Tavegio und wird nur von Gerber, dem in der Titelangabe sichtlich Fehler untergelaufen sind, falsch angegeben. Ein anderer die Rognone's betreffender Irrtum findet sich in einer vor kurzem erschienenen Dissertation von Fritz Volbach[1]. Dort heißt es:

»Schon Rogniono's Violinschule, die Rubertina aus dem Jahre 1535, das älteste Studienwerk für die Geige, kann ebensogut als Gesangschule gelten, wie umgekehrt Ganassi Recht hat, seine Gesangschule auch als Flötenschule zu bezeichnen.«

Hier wird zunächst einer der beiden Rognone's, deren Werke erst 1592 und 1620 erschienen, mit Ganassi, dem Verfasser des ältesten Studienwerkes für die Geige, verwechselt, sodann die »Rubertina» Ganassi's aus dem Jahre 1542/43 mit der »Fontegara« aus dem Jahre 1535; endlich bezeichnet Ganassi gerade umgedreht seine Flötenschule auch als Gesangschule.

In dem Passagenwerk Francesco Rognone's ist die Mannigfaltigkeit der Verzierungen erstaunlich. Man ersieht aufs deutlichste, welch hohe technische Vollendung die Gesangskunst bereits 1620 erreicht hatte. Das Material ist folgendermaßen eingeteilt:

Seite 1. Arten des Stimmtragens. (Modo di portar la voce). Beispiele für die Ausführung der Accenti, Tremoli, Gruppi, Trilli und Esclamationi.

Seite 2—17. Passagen über stufenweise auf- und absteigenden Semibreven, Minimen, Semiminimen, Cromen und Semicromen (𝅝, 𝅗𝅥, 𝅘𝅥, 𝅘𝅥𝅮, 𝅘𝅥𝅯).

Seite 18. Kadenzen in A la-mi-re.
» 19. » » C fa-ut.
» 20. » » D sol-re.
» 21. » » G sol-re-ut.
» 22. » » C sol-fa-ut.
» 23. » » E la-mi.

Am Ende stehen stets 1—2 größere Schluß-Kadenzen.

Seite 24—28. Verzierungen der Terz-, Quart-, Quint-, Sext- und Oktav-Intervalle, für alle Stimmarten verwendbar.

Seite 29—31. Verschiedene Schluß-Verzierungen für Sopran, Alt, Tenor und Baß.

Seite 32—33. Passagen für die Baßstimme über auf- und absteigenden Semibreven und Minimen.

Seite 34. Kadenzen und Finale für den Baß.

Seite 35 und 36. Verschiedene Feinheiten in der Ausführung der Verzierungen.

Seite 37—47. Rückblick auf die Beispiele. (Specchio de' Essempii.)

Es folgen einige leer gebliebene Seiten Notenpapier, auf welchen wahrscheinlich die »mottetti passeggiati« Platz finden sollten.

1 Die Praxis der Händel-Aufführung 1899.

Von Seite 48 an beginnt dann der zweite Teil für die Instrumental-Verzierungen.

Als Übungsmaterial für die Gesangs-Technik und als Veranschaulichung des der damaligen Zeit eigenen Koloratur-Stils ist neben den Beispielen Conforto's und Bovicelli's Francesco Rognone's Werk von größter Wichtigkeit.

17. Erst jetzt können wir die erste und bis 1650 einzige französische Quelle für unsere Arbeit namhaft machen. Es ist das umfangreiche berühmte und seltene Werk des Philosophen und Musikers Mersenne:

Harmonie Universelle contenant la Theorie et la Pratique de la Musique etc. Par **F. Marin Mersenne** de l'Ordre des Minimes A Paris MDCXXXVI[1]).

In dem Riesenwerk mit seiner etwas verworrenen Einteilung findet man eine köstliche Abhandlung gesanglicher Angelegenheiten unter dem Titel: »*Livre 6 De l'art de bien chanter*«. Der II. Teil dieses 6. Buches giebt an, »wie man alle Arten von Diminutionen machen muß, um die Gesänge zu verschönern«. Zur Illustrierung seiner Erklärung giebt Mersenne einige »*Airs*« in einfacher und von mehreren Pariser Gesangmeistern verschieden verzierter Form. Mersenne's Äußerungen gestatten nebenbei höchst interessante historische Ausblicke, zum Beispiel auf die Unterschiede zwischen Franzosen und Italienern in der Vortrags-Kunst im dramatischen Gesang der ersten Zeit.

18. An das Ende der Reihe methodischer Werke über die Verzierungs-Kunst bis zum Jahre 1650 stellen wir das bekannte Büchlein:

Musica Moderna Prattica overo Maniera del Buon Canto etc. von **Johann Andreas Herbst.** Frankfurt. MDCLIII[2]).

Wie Herbst selbst angiebt, hat er das meiste aus Tomus III der »Syntagma« von Michael Praetorius genommen. Dessen treffliche Abhandlung ist wörtlich und vollständig in Herbst's Buch übergegangen und nur durch einige Seiten mit Notenbeispielen aus den »fürnembsten Italienischen *Authoribus*« nebst einigen Erläuterungen ergänzt worden. Unter anderen nennt Herbst auch Francesco Rognoni als einen der benutzten italienischen Autoren. Prüft man die von Herbst als Rognoni'sche Verzierungen bezeichneten Beispiele, so ergiebt sich, daß die leichteren stets aus Richardo Rogniono's, die schweren dagegen aus Francesco Rognoni's Passagen stammen. Herbst muß also beide Werke gekannt und benutzt haben.

Ganz mit Unrecht wird Herbst mitunter als eine Hauptquelle für die Verzierungs-Kunst angeführt, wobei es eben übersehen wird, daß das Gute, was man in seinem Büchlein findet, schon 1619 von Praetorius

1) Dresden. Königliche Bibliothek.

2) Das benutzte Exemplar ist im Besitz der Bibliothek Peters.

geschrieben worden war. So wird zum Beispiel in dem Buche Goldschmidt's Herbst statt Praetorius citiert[1].

b) Kompositionen.

Als Quellen für unsere Untersuchung kommen unter den praktischen Kompositionen zunächst einige wenige in Betracht, die mit der Absicht geschrieben worden sind, durch die in ihnen enthaltenen ausgeschriebenen Verzierungen und Passagen als Studienwerke zur Erlernung der Verzierungs-Kunst zu dienen. Hierher gehört zuerst folgendes Werk:

Motetti, Madrigali et Canzoni Francese di diversi eccellentissimi Auttori à Quattro, Cinque & Sei Voci, Diminuiti per sonar con ogni sorte di Stromenti & anco per cantar con semplice Voce da **Giovanni Bassano**. . . . novamente dati in luce in Venetia. Appresso Giacomo Vincenti. MDXCI.

Das Werk enthält Diminutionen zu 8 Motetten und 2 Madrigalen von Palestrina, zu 8 Madrigalen von Ciprian de Rore, zu 4 Madrigalen von Giulio Renaldi und zu einer Anzahl Kompositionen anderer Meister[2].

An zweiter Stelle ist eine Arbeit Conforti's zu nennen:

Passaggi sopra tutti li salmi che ordinariamente canta Santa Chiesa. Ne i Vesperi della Dominica & ne i giorni Festivi di tutto l'anno. Con il Basso sotto per sonare & cantare con Organo, ò con altri stromenti. Fatti da **Gio. Luca Conforti** della Città di Mileto, Cantore nella Capella di sua Santità. Libro primo. Ne i quali esercitando quei che cantano, non solamente si asuefaranno à cantar sicuri, & con gratia, ma anco in breve acquisteranno la dispositione per sapere ben passeggiare in ogni sorte di note. Possono anco servire per quelli, che leggiadramente vogliono sonare di viola, violino, o d'altri stromenti da fiato. (!) In Venetia Appresso Angelo Gardano & Fratelli. MDCVII. (Passagen über allen Psalmen, welche die heilige Kirche ordnungsgemäß an den Vespern der Sonntage und an den Feiertagen des ganzen Jahres singt. Mit dem Baß darunter für Spielen und Singen mit der Orgel, oder mit anderen Instrumenten, verfaßt von Gio. Luca Conforti aus der Stadt Milet, Sänger in der Kapelle seiner Heiligkeit. Erstes Buch. Diejenigen Sänger, welche sich in diesen Passagen üben, werden sich nicht allein daran gewöhnen, sicher und graziös zu singen, sondern sie werden auch in kurzer Zeit die Fähigkeit erlangen, über allen Arten von Noten gut zu passeggieren. Die Passagen können auch denjenigen nützlich sein, die die Viola, Violine oder Blas-Instrumente zierlich spielen wollen[3].

---

1 A. a. O., Seite 39, 40 und 43.

2 Das Gymnasium zum Grauen Kloster in Berlin besitzt ein Exemplar.

3 Das benutzte Exemplar besitzt das geistliche Stift Kremsmünster in Österreich, ein zweites befindet sich in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel.

Weiter gehört hierher:

Libro primo di mottetti passeggiati a una voce del Sig. **Gio. Girolamo Kapsberger.** Raccolto del Sig. Francesco de Nobili Roma 1612 [1]).

Gleichzeitig erschien von demselben Verfasser:

Libro primo di Arie Passeggiate a una Voce. Roma 1612 [2]).

Als letztes Quellenwerk dieser Gruppe folgen die

Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera, che si cantano in Roma sopra i Falsi-Bordoni di Tutti i Tuoni Ecclesiastici Da cantarsi nei Vesperi della Domenica e delli giorni festivi di tutto l'anno. Con alcuni versi di Miserere sopra il Falso Bordone del Dentice, Composti da **Francesco Severi** Perugino Cantore nella Capp. di N. S. Papa Paolo V. Libro Primo In Roma da Nicolò Borboni l'Anno MDCXV con licenza de Superiori e con Privil°. (Passeggierte Psalmen für alle Stimmen in der Weise, wie man in Rom über den Falso-Bordonen aller Kirchentöne singt. Zu singen in den Sonntags-Vespern und an den Festtagen des ganzen Jahres, mit einigen Versen des Miserere über einem Falso-Bordone von Dentice, komponiert von Fr. Severi aus Perugia, Sänger in der Kapelle seiner Heiligkeit des Papstes Paul V. I. Buch. Rom, Nicolò Borboni im Jahre 1615.) [3])

Severi verspricht in der Vorrede das Erscheinen einer Sammlung passeggierter Arien. Diese Sammlung ist auch wirklich erschienen unter dem Titel:

Arie di **Fr. Severi etc.** In Roma. MDCXXVI.

Nach Emil Vogel's Bibliographie giebt es von diesem Werk nur noch ein Exemplar in der Bibliothek Chilesotti in Bassano.

Eine wichtige Ergänzung des bisher gekennzeichneten Quellenmaterials bieten diejenigen Kompositionen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in denen die Verfasser die Verzierungen aus künstlerischen Absichten, nicht zu Studien-Zwecken, ausgeschrieben haben. Hierher gehören die Monodien-Sammlungen eines Caccini, Viadana, Stefano Landi, Vittorio Loreto und die dramatischen Werke von Peri, Caccini, Gagliano, Monteverdi und anderen.

Großen Wert haben auch die bekannten Vorreden, die die Begründer des neuen Stils einzelnen ihrer Werke vorausgeschickt haben. Sie werden uns namentlich über die ästhetischen Grundlagen der Verzierungs-Kunst vorzügliche, noch heutigen Tages gültige Gedanken bieten.

---

1) Berlin, Königliche Bibliothek. 2) Berlin, Königliche Bibliothek.

3) Die Königliche Bibliothek in Berlin besitzt ein wohlerhaltenes Exemplar.

Zweiter Abschnitt.

Die Verzierungs-Kunst in ihrer äufseren Geschichte.

Kapitel 1.

Das Diminuieren als Ergänzung des Kontrapunkts.

Weit über Ganassi's »Fontegara« hinaus weist uns die Entwicklungs-Geschichte der Verzierungs-Kunst. Von vorn herein müssen wir in ihr zwei Hauptbestandteile unterscheiden, die aus verschiedenen Zeiten stammen. Zunächst handelt es sich um die Vorläufer der vielen Gesangs-Verzierungen wie Triller, Vor-, Nach- und Doppelschlag u. s. w., die wir unter dem Namen »Manieren« zusammenfassen. Sie sind bis zum Ende der Verzierungs-Kunst von der anderen, später zu schildernden Verzierungs-Art auseinander gehalten worden. Von Quantz und den anderen Theoretikern des 18. Jahrhunderts werden sie als die »wesentlichen Manieren« bezeichnet. Ihre Vorläufer lassen sich bis in die ältesten Zeiten, bis in die fernsten Länder verfolgen. Bereits die Indier, Hebräer, Armenier, Griechen und Römer kannten gewisse feststehende Verzierungen der Melodie, die mit besonderem Namen belegt waren und durch besondere Zeichen in der Notation gekennzeichnet wurden. Wie die Neumen-Notation, teilweise auch noch die Choralnotenschrift beweist, war die mittelalterliche Musik im gregorianischen Choral, im Minne- und Meistersang außerordentlich reich an Verzierungen dieser Art.

Aus viel späterer Zeit als die Manieren jedoch stammt der zweite Bestandteil der Verzierungs-Kunst: jenes eigenartige Verfahren, das von Ganassi als »diminuieren« bezeichnet und noch von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts unter dem Begriff der »willkürlichen Veränderungen« behandelt wird.

Wollen wir dieses Diminuieren aus seiner Entwickelung heraus schildern, so müssen wir in die Entstehungs-Geschichte des Kontrapunktes hineinblicken.

Bekanntlich bestand die erste rohe Form der Mehrstimmigkeit darin, daß eine Melodie, der Cantus firmus oder Tenor genannt, von ein oder

mehreren Stimmen in Oktav-, Quart- und Quint-Parallelen begleitet wurde. Das war eine Aufeinanderfolge von lauter vollkommenen Konsonanzen, für deren Wohlklang unser Ohr kein Verständnis mehr hat. Einen Fortschritt bedeutete es, als man im »Discantus« oder »Déchant« anfing, zu einer Note des Cantus firmus mehrere Noten in der hinzugetretenen zweiten Stimme zu setzen, indem man zwischen die vollkommenen Konsonanzen durchgehende Dissonanzen einfügte. Man zerteilte die langen Noten des einfachen Discantus in eine Anzahl kurze und bildete daraus eine melodische Figur, die dem Ohr selbstverständlich als eine Verbesserung, als Verzierung im Vergleich zu dem einfachen Discantus erscheinen mußte. Es entstand also neben dem einfachen Discantus, oder — wie man in späterer Zeit sagte — Kontrapunkt, ein verzierter, der zum Beispiel von Tinctoris *Contrapunctus diminutus* oder *floridus* genannt wird. In dieser Bezeichnung ist das Wesentliche, nämlich einerseits die Zerteilung einer langen Note in kurze und andrerseits die dadurch bewirkte Verzierung klar ausgedrückt.

Der diminuierte Kontrapunkt wurde aber nicht nur schriftlich nach den allmählich geltend gewordenen Regeln ausgeführt, sondern auch aus dem Stegreif, als ein Produkt der Geschicklichkeit des Sängers. So war es schon in der Zeit des Déchant Sitte gewesen. Wie Ambros[1]) erzählt, »meinte (um 1362, zur Zeit des Papstes Urban V.) der Sänger seine Kunst nicht besser zeigen zu können, als wenn er zu einem Tenor im Augenblicke der Ausführung einen Déchant zu improvisieren und ihn so reich und geschmackvoll auszuzieren wußte, als es ihm nur immer möglich war«. Das blieb auch im 14. und 15. Jahrhundert herrschende Sitte, ja es erstreckte sich nicht bloß auf einen Sänger, sondern gestattete sogar das Improvisieren mehrerer Stimmen zu gleicher Zeit. Als Beweis dafür möge folgende Schilderung des Tinctoris[2]) angeführt werden:

»Sowohl der einfache als der verzierte (*diminutus*) Kontrapunkt entsteht in doppelter Weise, entweder schriftlich oder improvisiert (*aut scripto, aut mente*). Den schriftlichen Kontrapunkt nennt man gewöhnlich die fertige Sache (*res facta*), den improvisierten aber heißen wir kurzweg »Kontrapunkt« oder auch Kontrapunkt über einer gegebenen Melodie (*super librum cantare*). Die *res facta* aber und dieser Kontrapunkt unterscheiden sich dadurch besonders, daß bei ersterer alle Einzelstimmen, seien es drei, vier oder mehrere untereinander nach Ordnung und Regel über Konsonierung verkettet sind. Wenn aber zwei, drei oder mehrere Stimmen improvisieren (*super librum concinentibus*), so ist keiner vom andern abhängig, wenn sie nur die Regeln

---

1 Ambros, a. a. O. 1891, II. Band, 377.

2 Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti, Cap.* XX, abgedruckt in Coussemaker, Scriptores IV, 129. (Die Stelle citiert Fr. Xaver Haberl in deutscher Übersetzung in seinem Aufsatz »Wilhelm du Fay«. Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft, I, 424.)

der Konsonanzen dem Tenor gegenüber beobachten. Ich würde es nicht tadeln, vielmehr sehr loben, wenn sie bei dieser Gattung Kontrapunkt auf Imitation (*similitudo assumptionis*) und Ordnung in den Konsonanzen kluge Rücksicht nehmen würden, denn dadurch würde ihr Gesang voller und angenehmer.«

Tinctoris berichtet hier in aller Klarheit, daß dem schriftlichen einfachen und verzierten Kontrapunkt ein mündlicher, improvisierter gegenüber stand, die sich beide dadurch unterschieden, daß jener streng nach den Regeln gebildet sein mußte, während bei diesem größere Freiheit und Nachsicht waltete.

Bei der letzteren Gattung scheinen jedoch die Sänger auf »Imitation und Ordnung in den Consonanzen« nur wenig kluge Rücksicht genommen zu haben, ihr Gesang ist wahrscheinlich nichts weniger, als »voll und angenehm gewesen«; denn sie riefen dadurch den lebhaftesten Unwillen aller urteilsfähigen und gebildeten Zeitgenossen hervor. Eine Reihe drastischer Urteile über dieses Stegreifsingen giebt Ambros[1]) zum besten. Auf die Dauer konnte sich das gleichzeitige Improvisieren mehrerer Stimmen um den allein feststehenden Tenor nicht halten, umsoweniger, je mehr die Kunst des Kontrapunkts verfeinert wurde. So verschwand denn dieses barbarische »*Cantare super librum*« allmählich von der Bildfläche.

Aber die Lust am Improvisieren brauchten die Sänger deswegen nicht zu verlieren. Boten doch die niedergeschriebenen Kompositionen noch reichlich Gelegenheit, hier einen einfachen Kontrapunkt durch Diminuierung in einen verzierten, und dort einen verzierten in einen noch reicher verzierten Kontrapunkt umzugestalten. Am Anfang des 16. Jahrhunderts sehen wir nunmehr die ganze Entwickelung auf folgendem Standpunkt angelangt:

Einerseits hat sich der schriftliche Kontrapunkt zu einer komplizierten Kunstgattung entfaltet, auf die eine Reihe genauer Regeln mit aller Strenge angewandt wird; andrerseits baut sich auf ihm ein improvisierter Kontrapunkt auf, durch den die Sänger zum Zweck der Verschönerung den geschriebenen Kontrapunkt ergänzen, und der nur in geringem Grade an die Kunstregeln des letzteren gebunden ist. Der schriftliche heißt im 16. Jahrhundert einfach Kontrapunkt, der improvisierte dagegen behält die Bezeichnung »Diminution«.

Hören wir, welche Auffassung einige unserer frühesten Gewährsmänner von dem Verhältnis der Diminution zum Kontrapunkt haben.

Ganassi sagt in dem Kapitel »Von der Art und Praxis des Diminuierens« (Kap. 13):

»Aber, weil ich weiß, daß die Regel oder Art zu diminuieren keine feste, unumstößliche Sache ist, weil du bei einem solchen Diminuieren leicht in

1) A. a. O., 1891, II. Band, 378 ff.

das geraten kannst, was die Kunst des Kontrapunkts nicht vorschreibt, ich aber weiß, daß ein geübter und erfahrener Sänger, der sich in vorzüglicher Kehlverfassung befindet, seinen Eingebungen ruhig folgt, auch wenn er einen Fehler entdeckt, weil seine Kehle so geschwind ist, daß solche Zwischentöne, obgleich in ihnen ein gewisser Fehler steckt, wegen ihrer Schönheit geduldet werden und das Ohr nicht beleidigen, und sicherlich das Diminuieren nichts anderes ist, als ein Schmuck des Kontrapunkts: also wirst du, wenn du einen dir bequemen und wohlgefälligen Fehler siehst, auf eine solche Weise diminuieren können [1].«

In gleichem Sinne sagt Diego Ortiz:

»Dann kann es vorkommen, daß es (das Diminuieren) mit einigen von den andern Stimmen vollkommene Konsonanzen giebt, was aber wenig ausmacht, weil man sie bei der Schnelligkeit nicht weiter bemerken kann [2].«

Auch Hermann Finck kommt es im Diminuieren auf ein paar Verstöße gegen die Regeln des Kontrapunktes nicht an. Er sagt in dem Vorwort zu seiner kolorierten Motette:

»Es kann sich vielleicht so ein Scharfseher finden, der mit ängstlichem Fleiß alles durchstöbert und lebendig alles secieren wollte, der unter den eingeflochtenen Koloraturen etwas ausfindig machen könnte, was er tadeln zu können glaubte, wie man denn nichts so richtig und passend heißen kann, daß es nicht könnte bekrittelt werden. Solche vermeintliche Verstöße sah ich schon vorher, ehe mich jemand darauf aufmerksam machte, ja beging sie sogar mit Fleiß. Denn wenn die Koloratur gleichsam leicht vom Munde fließt und eine Stimme die andere weder durch zu große Nähe, noch durch zu große Entfernung in bedenkliche Intervalle zwängt, so kann niemand einen Fehler (der sich etwa eingeschlichen) weder bemerken, noch für so bedeutend erachten, daß er nicht ohne Weihwasser vergeben werden könnte.

Daher darf es nicht wunderbar erscheinen, wenn bisweilen zu einem Quintchen oder Oktavchen eine Parallele sich findet, denn die große Geschwindigkeit, mit der sie vorübergehen, macht die Dissonanz leicht gut, und ich hätte sie vermeiden können, wenn ich es nicht für besser gehalten hätte, an dieser Stelle einen Fehler zu machen (wenn es einer ist), als ungewöhnliche Intervalle zu gebrauchen, welche eine, wenn auch geläufige menschliche Zunge unmöglich hätte ausdrücken können. Ich vertraue also, daß die geneigten Leser das Gegebene bereitwillig annehmen oder Besseres lehren.«

---

1) *»Ma perche questo modo de diminuire sapi che non e cosa ferma ne stabile perche facilmente potresti con tal diminuire incorrere in quello che l'arte del contrapunto non comanda ma sapi che uno sufficiente & buono cantore trovandosi in una dispositione di gorgia si perfetta . . . vedendo uno discorso bellissimo non manchera di non consequire il suo intento perche sara la sua gorgia tanto meta & veloce che tali mezzi benche in essi fusse qualche errori saranno per la sua bellezza tolerati ne el senso offenderano & certamente altro non e diminuire che d'ornamento al contrapunto: cosi tu il simile potrai con tale via de diminuire vedendo uno tuo discorso commodo & diletevole.«*

2) *Pueden las otras bozes venir de manera que con algunas dellas de dos consonancias perfetas que es una cosa que importa poco por que con la prestezza no se pueden entender.*

Im Anschluß an die Klarstellung des Begriffs »Diminution« in der Verzierungs-Kunst des 16. Jahrhunderts ist es notwendig, den Sinn einer anderen vielfach gebrauchten Bezeichnung festzustellen, die leicht mit jenem Begriff verwechselt werden kann. »*Contrapunto alla mente*« bedeutete noch im 15. Jahrhundert genau dasselbe wie Diminution, wie aus den oben Seite 24 angeführten Worten des Tinctoris hervorgeht. Im 16. Jahrhundert hat diese Bezeichnung dagegen einen anderen Sinn erhalten. Man bezeichnet damit zwar gleichfalls einen improvisierten Kontrapunkt, aber einen solchen, der genau so gut wie der schriftliche den Regeln streng unterworfen war. Er diente ganz anderen Zwecken als die Diminution. Jeder tüchtige Komponist hielt es für seine Pflicht, sich durch ihn als sattelfesten Kontrapunktiker zu erweisen. Coclicus hält denn auch den *Contrapunto alla mente* und die Diminution in diesem Sinne auseinander, denn er stellt in die vierte Klasse der Musiker diejenigen, »die nicht nur die Regeln der Kunst kennen, selbst gut komponieren und aus dem Stegreif über einen Choralgesang einen Kontrapunkt machen können, sondern die auch alle Mühe aufwenden, um zum Vergnügen der Menschen recht zierlich und schön zu singen und zu spielen . . . (zu diminuieren).

Daß es beträchtliche Schwierigkeiten hatte, zu irgend einem Cantus firmus einen solchen Kontrapunkt nach allen Regeln der Kunst zu improvisieren, erfahren wir von Zacconi, der uns im II. Band seiner »Prattica« ganz eingehend seine Bemühungen um die Erlernung des *Contrapunto alla mente* schildert. Er erzählt, daß selbst die größten Meister der damaligen Zeit, wie Adrian Willaert, erst nach ein- bis zweimaligen Versuchen im stande waren, einen *Contrapunto alla mente* fehlerlos zu singen [1]).

Da das Diminuieren gleichzeitig mit der Polyphonie entstanden und bereits im 16. Jahrhundert ein alter, festgewurzelter Brauch war, so galt es für die Komponisten für selbstverständlich, auf die Verzierungen der Sänger von vornherein Rücksicht zu nehmen und für die Sänger als eine unerläßliche Pflicht, nach Kräften für eine Verzierung der Gesänge zu sorgen. Diese Auffassung gilt noch am Ende des 16. Jahrhunderts, wie aus folgenden Worten Zacconi's ersichtlich ist:

»Und da die (Töne in den) Kompositionen nicht immer stufenweise gehen, sondern zuweilen um eine Terz, Quart, Quint, Oktav u. s. w. von einander

1) Wir heben den Unterschied zwischen diesen beiden Arten des improvisierten Kontrapunkts hervor, weil beide noch in der Gegenwart häufig als eins angesehen werden. In der obenerwähnten Dissertation von Volbach heißt es z. B.: »Auch hier giebt es zwei Arten von Ornamenten, die kurzen typischen Verzierungen und die frei erfundenen längeren oder kürzeren Fiorituren oder um einen alten, aber bezeichnenden Ausdruck zu gebrauchen: »*contrapunti al mente*«.

abstehen, so wird es gut sein, wenn die Singenden, um sich das Wohlwollen der Zuhörer zu erwerben, darauf bedacht sind, einige schöne Accente den Noten beizufügen. Denn der Komponist, welcher sie verfertigt, hat sich nur befleißigt, diese Noten gemäß den Forderungen der harmonischen Regeln zu setzen: aber der Sänger ist bei deren Ausführung verpflichtet, sie mit der Stimme (ausdrucksvoll) zu begleiten und sie der Natur und Eigentümlichkeit der Worte gemäß ertönen zu lassen[1].«

Doch nicht für den Sänger allein galt Recht und Pflicht des Verzierens. Die Instrumentalmusik des 16. Jahrhundert befand sich, soweit sie als Kunst galt, noch in völliger Abhängigkeit von der Gesangsmusik. In demselben Maße, als sie sich an der Ausführung der Chormusik des 16. Jahrhunderts beteiligte, sei es einfach als Ersatz der Sänger oder als Begleitung, galt der Brauch des Diminuierens auch für den Spieler, mochte er Organist, Cembalist, Lautenist, Streicher oder Bläser sein. Auch er verzierte seinen Part mit Diminutionen, die er dem Sänger ablauschte; denn vorläufig verstand er es noch nicht, selbständige, der Art seines Instrumentes entsprechende Formen zu erfinden.

In den oben[2] angeführten Citaten spricht Tinctoris nur von Sängern und Ganassi stellt seinem Flötenschüler den geschickten Sänger direkt als Vorbild hin. Daraus kann man schon die Vermutung schöpfen, daß in dieser Verzierungs-Praxis die Sänger vorangingen und die Instrumentisten ihrem Beispiel folgten. Diese Ansicht haben Friedrich Chrysander und Karl Krebs bereits ausgesprochen. Hugo Goldschmidt ist dagegen der Ansicht, daß die Verzierungen aus der Instrumentalmusik in den Gesang übergegangen seien[3].

Hier muß nun mit der Thatsache gerechnet werden, daß eine selbständige Instrumentalmusik für das Volk schon lange da war, ehe sie in der Kunstmusik anerkannt wurde und sich in geschriebenen oder gedruckten Kompositionen oder in theoretischen Abhandlungen zeigte. Das geht allein schon aus bildlichen Darstellungen auf Gemälden, Holzschnitten etc. des Mittelalters hervor. Es handelt sich dabei um einen Jahrhunderte alten Gegensatz zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, in dem die letztere die schwächere Partei war. Im 16. Jahrhundert wird sie von den Vokalisten als berechtigt zugelassen, aber völlig unter die Herrschaft der Vokalmusik gestellt. Dieses Verhältnis dauert in der Kunstmusik und in in der Theorie bis weit in das 18. Jahrhundert hinein, wie es noch aus der Flötenschule von Quantz zu ersehen ist.

Die Frage nach der Priorität in der Verzierungs-Kunst muß für die

1) Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft, Band IX, Seite 283.

2) Seite 24 und 25.

3) Siehe einen Aufsatz desselben in den Monatsheften für Musik-Geschichte, Band 23, Seite 115 ff.

Volksmusik offen bleiben, da es hier an positiven Anhalten fehlt. Für die Kunstmusik kann sie dagegen nach unserer Ansicht nur dahin beantwortet werden, daß die Sänger den Instrumentisten als Verzierungs-Künstler vorangingen.

Goldschmidt sucht seine entgegengesetzte Ansicht mit der Behauptung zu begründen, »daß sämtliche Passaggienwerke des 16. Jahrhunderts in erster Linie für Saiten- und Blasinstrumente und nur einige in zweiter Linie *per la semplice voce humana* berechnet waren«. Wie verhält sich dies in Wahrheit? Als in erster Linie für Instrumente, in zweiter Linie für Gesang bestimmt werden die Werke von Ganassi, Casa da Udine, Rich. Rogniono und Bassano auf ihren Titeln bezeichnet. Aber neben diesen sind nur für Gesang bestimmt die Werke von Maffei und Bovicelli und die Abhandlung von Zacconi, von Coclicus und Finck gar nicht zu reden, ferner für Gesang in erster und für Instrumente in zweiter Linie die zwei Passagenwerke von Conforto. Der angeführte Beweisgrund Goldschmidt's ist also unhaltbar. Seine ganze Behauptung wird weiter hinfällig, wenn man einfach in die Werke selbst hineinsieht. Die Form der Passagen, zum Beispiel bei Ganassi und Ortiz (der sein Werk auf dem Titel nur für die Violine bestimmte) ist durchweg gesanglich; häufige schnelle Aufeinanderfolge von Sprüngen, die der Stimme unmöglich, auf Instrumenten aber leicht ausführbar ist, kommt einfach nicht vor. Solche Formen findet man weder in den Passagenwerken des 16. Jahrhunderts, noch in den Kompositionen für Streich- oder Blas-Instrumente, die am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts erschienen. Wasielewski urteilt zum Beispiel über eine vierstimmige »Canzone da Sonare« von Florentino Maschera aus dem Jahre 1593 folgendermaßen:

»Die Führung der Stimmen ist im engsten Sinne durchaus gesanglich, nichts erinnert darin an das Wesen des Instrumentalen.«

Und von Joh. Gabrieli's »Symphoniae sacrae« (Venedig 1597) sagt er:

»Obwohl in den einzelnen Stimmen nichts vorkommt, was nicht durchaus gesanglich und also mit Beziehung auf das vokale Element gedacht ist, so offenbart sich doch bis zu einem gewissen Grade das Wesen des Instrumentalen schon in der Figuration und nicht minder in der öfter andauernd hohen Lage des »Canto«, dessen Ausführung durch eine Singstimme jedenfalls bedenklich wäre [1]).«
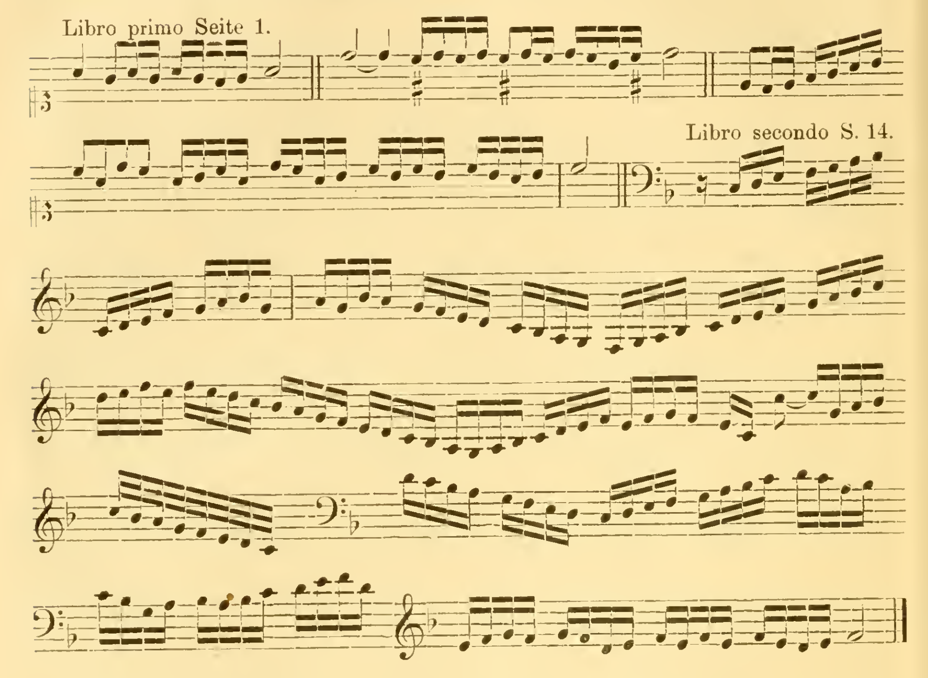
In den Kompositionen, die als Musikbeilage dem Buch Wasielewski's beigegeben sind, wird man die ersten ausgesprochen instrumentalen Verzierungs-Formen erst in einer Komposition Marini's aus dem Jahre 1620 finden [2]).

Auch in der Orgel-Litteratur bis über das Jahr 1600 hinaus verrät

1) Wasielewski, Die Violine im XVII. Jahrhundert. Bonn 1874, Seite 5 ff.

2) Nr. X der Musik-Beilage: »Romanesca« von Marini.

die Form der Verzierungen die Herrschaft des Gesanges. Claudio Merulo's Toccaten zum Beispiel [1]) enthalten durchaus gesangliche Verzierungen. Einige Beispiele mögen das beweisen:



Allerdings zeigen sich bereits in der Überschreitung des Umfangs der menschlichen Stimme und in der außerordentlichen Länge derartiger Passagen die Anzeichen für die spätere Verselbständigung der Instrumentalmusik. Jeder Zweifel wird endlich beseitigt, wenn man liest, wie zum Beispiel Ganassi über diesen Punkt zu seinem Flötenschüler spricht:

»Ihr habt zu bedenken, daß alle Musik-Instrumente im Vergleich zur menschlichen Stimme weniger wertvoll sind, deswegen werden wir uns auch anstrengen, von ihr zu lernen und sie nachzuahmen [2]).«

An anderer Stelle:

»Zuerst vernimm, daß du, wenn du richtig nachahmen willst, den vollendeten und erfahrenen Sänger nachahmen mußt [3]).«

---

1 Libro primo, Roma 1598, Libro Secondo, Roma 1604, Königliche Hof- und Staats-Bibliothek zu München.

2 Im 1. Kapitel »*Voi harete a sapere come tutti li instrumenti musicali sono rispetto & comparatione ala voce humana mancho degni per tanto noi si afforzeremo da quella imparare & imitarla*«.

3 Kapitel 23: »*Prima intenderai che volendo tu imitare la ragione bisogna sia imitatrice alo suficiente & perito cantore*«.

Endlich am Schluß des letzten (25.) Kapitels:

»Ich weiß, daß dein Meister der kunstgeübte und erfahrene Sänger ist[1].«

Girolamo della Casa sagt ferner:

»Um die menschliche Stimme nachzuahmen, ist von allen Blas-Instrumenten das beste das Kornett, besser als die andern Instrumente[2].«

Fast hundert Jahre später heißt es noch auf dem Titel zu Francesco Rognoni's Passagen: »eine auch für die Spieler nützliche Sache, um die menschliche Stimme nachzuahmen.« Zu guterletzt möge hier noch ein Knittelvers aus Martin Agricola's »Musica Instrumentalis, 1528« Platz finden. Da heißt es:

»Wiltu ein recht Fundament begreiffen
Auff Flöten, Kromhörner, künstlich pfeiffen.
Vnd auff Zincken, Bomhart, Schalmeyn mit list
So mercke das volgend zu aller frist.
Wiltu ein recht Fundament vberkomen
So bringt dir der gsang großen fromen.
Auff den Instrumenten gehts also zu:
Wer den gsang versteth der mag mit rw
Ynn einem halben Quartal (wann er vleis thut)
Mehr fassen vnd lernen ynn seinem mut,
Als einer des gesangs vnerfaren
Ynn eim halben iar mag ersparen.
Denn die Musica (der Gesang) ist das fundament,
Daraus her fließen alle Instrument.
Darümb scheptft ewren grund aus dieser kunst,
So werdet yhr erlangen große gunst[3].«

Das Diminuieren der Sänger wurde in der That in allen Arten der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts nachgeahmt. Ernst Radecke[4] berichtet, daß 1536 Gesangsstücke für Klavier und Orgel bearbeitet und mit ausgeschriebenen Koloraturen versehen wurden: »vil außerlesne kunstreiche stuck . . ., die von den hochberümbten und besten Organisten als einen Schatz gehalten, die sein mit sonderm fleiß auff die Organistisch Art gemacht und koloriert für die geübten und erfarnen dieser Kunst . . . .« »In den dreistimmigen Bearbeitungen Hans Newsidler's im II. Teil seines Lautenbuches (1536) wimmelt es von »Leufflein«[5]. Wir werden weiter

1) *»Sapi, che il maestro tuo sara el sufiiciente & perito cantore.«*

2) *»De gli Stromenti de fiato il più eccellente è il Cornetto per imitar la voce humana più degli altri stromenti.«*

3) Wasielewski, Geschichte der Instrumental-Musik im XVI. Jahrhundert, Berlin 1878, Seite 94.

4) Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts. Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft. VII. Seite 298.

5) A. a. O., Seite 302.

unten [1]) durch ein Citat aus Praetorius' Syntagma eine anschauliche Vorstellung von Diminuieren auf der Orgel erhalten.

Mit wahrem Feuereifer tritt Meister Ganassi dafür ein, daß auch der Spieler das Diminuieren beherrsche. »Das ist die Wahrheit«, ruft er dem Flötenspieler zu, »wenn du die beste (Geläufigkeit der) Zunge, die es geben kann, hättest, ohne die nötige Einsicht in das Wesen des Diminuierens, so würdest du dich vergebens abmühen . . .« [2])

Fassen wir den Inhalt dieses Abschnittes kurz zusammen, so kommen wir zu folgendem Ergebnis: Hauptbestandteil der Verzierungs-Kunst ist bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts die Diminution. Diese entstand gleichzeitig mit dem Kontrapunkt als eine Folge des Bestrebens der ausführenden Musiker, die Tonsätze mit Improvisationen, die der strengen Regel des Kontrapunkts nicht unterlagen, zu schmücken. Die Titelangaben und der Inhalt der Lehr- und Studienwerke und die Form der in Orgel-, Lauten-, Flöten- und Violin-Kompositionen enthaltenen Verzierungen beweisen die Herrschaft des Gesangs über die Instrumental-Musik und begründen die Ansicht, daß das Diminuieren von dem ersteren aus- und auf die letztere übergegangen ist.

Kapitel 2.

Die Verbreitung der Verzierungs-Kunst im 16. Jahrhundert.

Wenn wir in der Entstehung des Kontrapunktes auch die Entstehung der Diminutionen zu suchen haben, so müssen wir Frankreich und die Niederlande als die Heimat derselben ansehen. Ebenso, wie die Franzosen und Niederländer den Kontrapunkt in alle Welt hinaustrugen und bis zum Ende des 16. Jahrhunderts darin die Meister der übrigen Völker waren, ebenso lehrten und verbreiteten sie auch die Kunst des Verzierens. Allem Anschein nach haben die Niederländer keine Lehrbücher der Verzierungs-Kunst verfaßt. Daß sie aber im 16. Jahrhundert ihre Verbreiter waren, steht fest. Wir haben dafür einen vorzüglichen Nachweis in der kurfürstlich-sächsischen Kantorei-Ordnung vom Jahre 1555 [3]).

Kurfürst August beabsichtigte, die von seinem Bruder Moritz 1548 gegründete Kantorei, die in ihrer Organisation etwas mangelhaft geworden war, durch frische Kräfte zu verbessern und ließ durch seinen Agenten

---

1) Seite 45.

2) »*Chel sia la verità havendo tu la meglior lingua che haver si possa senza la intelligentia del diminuir in vano ti affaticaressi.*«

3) Mitgeteilt von M. Fürstenau in den Mitteilungen des Königlich Sächsischen Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Geschichte und Kunstdenkmale. XVII. Heft. Dresden, 1867.

n Antwerpen, Christoph Haller von Hallerstein, der ein Jahr vorher bereits dem König von Böhmen einen Kapellmeister mit zwölf Gesellen und sechzehn Knaben gesandt hatte, für die Dresdner Kantorei einen Kapellmeister und eine Anzahl niederländischer Sänger engagieren. Im Sommer 1554 trafen die neuen Kantorei-Mitglieder in Dresden ein. 1555 erließ nun Kurfürst August eine Kantorei-Ordnung. In dieser ist deutlich zu erkennen, daß mit den Niederländern gleichzeitig auch das Kolorieren in Dresden einzog, zum Beispiel in folgender Stelle:

»So wir auch dem Capelnmaister werden ansagen lassen, mit etlichenn Singern oder der gantzen Cantorey für vnser Tafel oder wenn wir sonnst Gastereyen haben, aufzuwartten, Sol Er ohne Affekt die bestenn bestimbten Knaben vnnd gesellen sonderlich In gesenngen duum trium vocum darzw brauchen. Vnnd nicht allein die Niderlennder (die bisweilen mit irenn Coloraturen so gar wol nicht concordiren (zusammenstimmen), noch den zuhörern genug thun) herfurziehenn, damit solches nicht vneinigkeit vnnder den gesellenn verursache, sich auch ein Jeder vleiße, dem andern furzuziehenn [1]).«

Zwar klingt hier die Erwähnung der Koloraturen nicht sehr schmeichelhaft für die Niederländer, aber die neue Sitte des Kolorierens scheint doch ziemlich viel Anklang gefunden zu haben, denn der Kurfürst macht es dem Kapellmeister zur Pflicht, »die Knaben im Sinngen unnd Coloriren täglich mit treuem Vleis dermassen zu underweisen, das man ihr Zunehmen vnnd Geschicklichkeit von Tage zu Tage spüren möge« [2]). Doch nicht nur die neueingetretenen Knaben, sondern auch die aus dem früheren Bestand herübergenommenen »alten Cantores« sollten das Kolorieren erlernen. Deshalb wird gefordert:

»Das die Cantores täglich aufs wenigste eine Stund in der Herberge des Capelnmaysters zusammen kommen, daselbst übersingen unnd tentieren (proben) sollenn. Diß dienet nicht allein darzu, das man die Gesenge zuvorn probir, welchs die besten, item ob sie auch recht componirt unnd umbgeschrieben sein, das man hernach inn der Capell oder für der Tafell kein Confusion mache, sonndernn ist auch guet, das sich die Niderlännder gewehnen, denn Text zu singen unnd ire Stimmen (Aussprache) zu rectificiren unnd die altenn Cantores (das heißt die schon vor der Neugestaltung der Cantorei angestellten deutschen Sänger) ein fein lieblich Arth mit Coloriren an sich zu nehmenn unnd ihre Stimmen zu messigen [3]).«

Einen weiteren Beleg bieten zwei Stellen aus den Korrespondenzen des kaiserlichen Vizekanzlers Dr. Seld [4]). Er schreibt aus Brüssel vom 1. Juli 1555 an Herzog Albrecht V. von Bayern:

---

1) Fürstenau giebt diese Stelle a. a. O. nur auszugsweise, wörtlich teilt er sie in den Monatsheften für Musik-Geschichte, Band 9, Seite 240 f. mit.

2) A. a. O., Seite 64. 3) A. a. O., Seite 62.

4) Friedr. Leist, Zur Geschichte der auswärtigen Vertretung Bayerns im 16. Jahrhundert. Bamberg, Seite 51 f.

»Denn ich hab gleichwol selbs allhie, auch an andern Orten als zu Altorf und zu Hall in Hennegow etwa vil singer, die sich hetten bewegen lassen, hinauf zu ziehen, gehört, hab auch etliche von andern Orten hieher beschieden; die seind gleichwol gemainlich mit irem singen gewis, und haben die art des Colorierens, wie in diesem land gepreuchig, aber sonst warlich durchaus . . . übel bestimpt. . .«

Am 22. September schreibt er dem Herzog:

»Allein die art des Colorierens, wie sie es allhie haben, ist etwas anmutig und seind die singer im gesang gemeinlich gewisser, dann die unsern.«

Die Niederlande und Frankreich lieferten im 16. Jahrhundert ihre besten Sänger nach allen bedeutenden Pflegestätten der Musik, so wie es im 17. und 18. Jahrhundert von Italien aus geschah. Adrian Petit Coclicus rühmt im »Compendium musices« seine Landsleute:

»Die Belgier, Picarden und Franzosen haben eine natürliche Anlage, den übrigen die Palme abzuringen, daher finden sie allein sich in den Capellen des Papstes, Kaisers, Königs von Frankreich und einiger anderer Fürsten.« »Die Belgier, Hannonienser (Hennegauer) und Gallier haben eine gewisse einzigartige Begabung vor den andern Völkern voraus. Bei ihnen haben die meisten Musikgrößen gelebt, Josquinus de Pres, Petrus de La rue, Jacobus Scampion und andere, welche sich der bewunderungswertesten und angenehmsten Feinheiten der Clauseln bedient haben.« Und vor seinen Verzierungs-Beispielen heißt es, wie schon angeführt, ausdrücklich: »*Haec est prima clausula quam Josquinus docuit suos.*«

Wie die Niederländer das Kolorieren nach Deutschland einführten, konnten wir deutlich an der Dresdner Hof-Kantorei beobachten. Wir dürfen annehmen, daß analog dem Dresdner Beispiel sich die Einbürgerung der Verzierungen an den anderen deutschen Hof-Kapellen zu Stuttgart, München und Wien, die im 16. Jahrhundert gleichfalls zum größten Teil aus niederländischen Sängern bestanden, vollzogen hat. Obgleich uns nun in dem gleichzeitigen Erscheinen der Bücher von Coclicus und Finck und in der Übertragung der Verzierungen auf Orgel-, Klavier- und Lauten-Bearbeitungen aus noch früherer Zeit gewichtige Beweise dafür erwachsen, daß die Kunst des Verzierens in **Deutschland** um 1550 in weiteren Kreisen bekannt und beliebt war, so fehlen uns doch für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts alle Anhaltspunkte. Es macht den Eindruck, als hätten die deutschen Sänger an dem Kolorieren nicht allzu großes Gefallen gefunden oder nicht soviel Gesangs-Geschick besessen, um an dieser Kunstgattung gestaltend und fördernd mitzuwirken. Wenn Praetorius 1619 durch seine Anleitungen zum Diminuieren die jungen Knaben »an die jetzige Italienische Art und Manier im singen« gewöhnen will, so klingt das ganz, als wäre diese alte Manier für unsern Praetorius selbst etwas Neues gewesen. Auf eine gewisse Popularität der Verzierungs-

Kunst läßt uns nur folgendes Büchlein schließen, das am Anfange des 16. Jahrhunderts erschien. Es ist die »Musica Figuralis« von Daniel Friderici, Cantor Primarius in Rostock aus dem Jahre 1618. Dort heißt es:

»In diesen und dergleichen Formulen seint die Knaben mit fleiß zu üben und zu unterrichten, damit sie nicht von selbst falsch und unrecht coloriren und diminuiren lernen, darvon sie hernach mit schwerer arbeit nicht können wider abgewehnet werden.«

Auf alle Fälle steht die Thatsache fest, daß in dem von uns untersuchten Zeitraum von 1535—1650 die Deutschen als Verzierungs-Künstler nichts Hervorragendes geleistet haben.

In umso höherem Maße gilt dies von den **Italienern.**

Die bedeutendste Pflegestätte der Gesangs-Kunst im allgemeinen, der Verzierungs-Kunst im besonderen war während des 16. Jahrhunderts die päpstliche Kapelle in Rom. Als die Päpste aus Avignon nach Rom zurückkehrten, folgten ihnen die französischen Sänger mit ihrem Déchant und Fauxbourdon nach. Neue Gesangskräfte wurden ununterbrochen aus Frankreich und den Niederlanden herangezogen. Ein internationaler Chor bedeutender Sänger befand sich fast immer in der päpstlichen Kapelle. Josquin Du Prez zum Beispiel, von dem wir wissen, daß er bereits die Kadenzen mit den verschiedensten Verzierungen versah und diese Art seine Schüler lehrte, stand als päpstlicher Kapellsänger in höchstem Ansehen. Auch Coclicus genoß als solcher lange Zeit Ehre und Ruhm. Der bei Josquin und Coclicus noch ziemlich unbeholfene Stil der Verzierungs-Formen verfeinerte und verschönerte sich mehr und mehr, bis in den Koloraturen Conforto's und Severi's die Höhe erkennbar wurde, die die Kunstfertigkeit der Kapellsänger allmählich erreicht hatte. Wenn wir vollends von Severi hören, er habe seine Koloraturen so eingerichtet, daß sie jeder mittelmäßige Sänger ausführen könne, so muß die technische Fertigkeit in Rom nach unseren Begriffen eine ganz unglaubliche gewesen sein. Ein Stück der Vorrede Severi's zu seinen passeggierten Psalmen möge wegen ihres historischen Interesses hier wiedergegeben werden:

»An die Leser! Ich versichere, dies Büchlein passeggierter Psalmen zu veröffentlichen, nicht, weil ich (diese Veröffentlichung) als eine Ruhmesthat ansehe, durch welche ich die Art des wahren Singens öffentlich lehre, da ich ja viel zu gut weiß, daß ähnliche Passagen die guten Sänger aus dem Stegreif zu machen pflegen, die in Rom und an andern Orten für gewöhnlich bei festlichen Anlässen singen, sondern allein, um denjenigen nützlich zu sein, die den Stil, den man in Rom im Singen der genannten Psalmen übt, kennen zu lernen wünschen, wobei ich nicht allein auf die leichte Sangbarkeit und auf gute Melodie bedacht gewesen bin, sondern auch darauf, daß die Passagen einheitlich seinen: das Meiste, was möglich gewesen ist, indem

ich erwog, daß sie (die Passagen) sowohl Sänger mit guten als auch solche mit mittelmäßigen Fähigkeiten zu singen haben [1].«

Unter den Kapellsängern gab es im 16. Jahrhundert viele **Spanier**, die als Falsettisten sich eines besonderen Rufes erfreuten. Durch sie mögen die Koloraturen nach Spanien gebracht worden sein. In späterer Zeit hat Spanien den Koloratur-Gesang hervorragend gepflegt, in der von uns behandelten Zeit besitzen wir in den Werken von Ortiz und Cerone spanische Lehrwerke der Verzierungs-Kunst.

Aber am intensivsten haben sich die Italiener selbst mit dem verzierten Gesang beschäftigt. Dieses Volk ist seiner Vorliebe für den Schmuck der Melodie durch glänzende Koloraturen seither treu geblieben Kein zweites Volk mag aber auch eine so ausgeprägte Begabung für diesen Gesangsstil besitzen und eine so schrankenlose Freude daran gefunden haben. Der sinnliche Reiz, der in glänzend gesungenen Passagen in Verbindung mit einer schönen Stimmen liegt, ging den Italienern über alles. Sie waren leicht geneigt, das rein klangliche Moment neben dem künstlerischen der erhöhten Ausdruckskraft zu hoch zu schätzen. Natürlich förderte dies die Entfaltung des Koloratur-Gesanges zunächst ganz gewaltig. Die Italiener waren es, die schon 1535 das Diminuieren nach der technischen Seite hin auf eine beträchtliche Höhe gebracht hatten. Wenn man Ganassi's Verzierungen genauer prüft und sie mit den unbeholfenen Tonfiguren eines Coclicus und Finck vergleicht, wird man das bestätigt finden. Vertreter der römischen Schule unter den Verfassern unserer Quellenwerke sind Conforto, Kapsberger und Severi.

Neben Rom ist als gleich bedeutende Pflegestätte des kolorierten Gesangs Venedig zu nennen. Den Sängern der päpstlichen Kapelle entsprechen hier die Sänger von S. Marco. Zu den Venetianern rechnen wir unter den von uns benutzten Methodikern Ganassi dal Fontego, Zacconi, Bassano. Auch in den anderen bedeutenderen Städten Italiens ist der kolorierte Gesang durch bedeutende Meister vertreten: in Mailand durch Bovicelli und die Familie der Rognoni's, in Bologna durch Maffei und Banchieri, in Florenz durch die bekannten Repräsentanten der florentinischen Reform: Caccini, Peri etc., in Neapel durch Cerone.

---

1) *Mi sono assicurato di mandar fuori questo mio Libretto di Salmi Passaggiati non perchè lo stimi cosa degna di chi professa il modo del vero cantare, poichè sò molto bene che simili Passaggi si sogliono fare all improviso da i buoni Cantori che in Roma et altrove ordinariamte cantano nelle Solennità mà solo per giovare à quelli, che desiderano di vedere lo stile che in Roma si tiene in cantare detti Salmi dove non solo ho atteso alla facilita del cantare et alla vera Aria mà anco ho procurato che li passaggi siano uniti il più ch'è stato possibile presuponendo ch'è l habbiano à cantare tanto quelli che hanno buona dispositione, come quelli che l'hanno mediocre.*

In **Frankreich** regen sich erst nach 1650 die Federn verschiedener Gesangmeister, um Lehrwerke über das Verzieren zu verfassen. Vor 1650 ist nur Mersenne dafür Zeuge, daß die Kunst der Passagen auch noch in Frankreich, dem Heimatland derselben, geübt wurde.

Ob dies auch bei den **Engländern** der Fall war, läßt sich schwer entscheiden. Jedenfalls ist kein Lehrwerk eines englischen Autors bekannt, das wir in jener Zeit den Werken Bovicelli's, Conforto's, und Zacconi's an die Seite stellen könnten. Zwar heißt es in der 1897 erschienenen Geschichte der Musik in England von Wilibald Nagel[1]:

»Die Vorliebe für das sinnlich-schöne, die Freude am melodisch markanten führte die italienischen Meister dazu, in ihren Madrigalen mannigfaltige Ausschmückungen an den melodischen Linien anzubringen und durch kleinere oder größere Tonmalereien den Ausdruck derselben zu heben. Die englischen Komponisten griffen mit Eifer dieses Schmuckmittel auf, und man kann mit ziemlicher Sicherheit darauf rechnen, Wörter wie »fliegen,« »lächeln« Ausdrücke wie »die Rosen erschließen sich« durch gedehnte Notengruppen wiedergegeben zu sehen. Bird hat sich demgegenüber nicht ablehnend verhalten, wie seine Nachahmung des Vogelgesangs beweist.«

Diese kleinen Tonmalereien, die von den Komponisten ausgeschrieben wurden, gestatten uns jedoch allein nicht die Annahme, daß das Melodie bildende oder umgestaltende Verzieren durch die Sänger in England geübt wurde. Wir müssen daran zweifeln, wenn wir folgende andere Stelle in dem Buche Nagel's lesen:

»Daß die Gesangskunst überhaupt in England in einer solchen Weise entwickelt gewesen wäre, wie sie für den kontrapunktischen Stil durch die Lehre Zacconi's, für den dramatisch bewegten Einzelgesang durch die Thätigkeit der Florentiner bezeugt ist, kann in keiner Weise direkt behauptet werden; die im übrigen belanglosen Abhandlungen über den Gesang, die sich bei einzelnen Engländern finden, bieten im Gegenteil weiter nichts als die Anfangsgründe der Notenlehre[2].«

Die Verzierungs-Kunst stellte bereits im 16. Jahrhundert, wie wir weiter unten des Näheren schildern werden, so hohe Anforderungen an das theoretische und praktische Können der Sänger, daß sie eigentlich nur von Berufssängern, von Künstlern, gehandhabt werden konnte. Solche Künstler fanden sich an den Fürstenhöfen oder höchstens an großen Kathedralen in großen Städten. In kleineren Orten, selbst in Italien, war dagegen das kunstvolle Passeggieren noch gegen Ende des 16. Jahrhunderts unbekannt, zum Beispiel erzählt Zacconi:

»Und weil hier in Pavia bisher nicht Gelegenheit gegeben war, die Gorgia zu hören mit richtig vorgetragenen Accenten, wie viele Sänger in Venedig sie singen, von denen ich schon durch bloßes Anhören gelernt hatte, so wurde ich darauf von vielen eingeladen, um im Gottesdienste mitzusingen.«

---

1 Band II, Seite 132. 2 Band II, Seite 208.

Und Conforto beginnt die Erklärung zu seinen Passagen mit den Worten:

»Da ich bemerkt habe, daß man nur in den großen Städten und an den Fürstenhöfen die Art, mit Anmut und Kehlfertigkeit zu singen, verwendet . . .[1]).«

In der feineren und zugleich schwierigeren Gestaltung der Verzierungen bestand der Unterschied zwischen vorzüglichen und mittelmäßigen Berufssängern, zwischen Künstlern und Dilettanten — schon im 16. Jahrhundert!

Kapitel 3.

Die Anwendung des Verzierens im mehrstimmigen Gesange.

Die herrschende Form der Komposition für Gesang war bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts der Chorsatz. Derselbe wurde beherrscht vom Kontrapunkt, doch gab es auch viele einfachere Chorlieder, die auf mehr harmonischer Grundlage aufgebaut waren. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts löste sich auch in den kontrapunktisch gehaltenen Chören eine Singstimme von den übrigen los; sie entfaltete sich als Hauptmelodie, während die anderen Stimmen harmonisch zu Akkorden zusammengezogen wurden. Das Endergebnis dieser Umwandlung war bekanntermaßen die Monodie.

Wenn man sich nun, nach der Gewohnheit der Gegenwart, lediglich an die schriftlich oder gedruckt überlieferten Kompositionen hält, so wird man geneigt sein, die Entstehung des begleiteten Sologesangs auf den Zeitpunkt zu verlegen, wo die ersten, aus einer Singstimme und dem bezifferten Baß bestehenden Monodien erscheinen. Und da eine wirkliche Gesangskunst selbstverständlich ihren Platz im Solo-Gesang, nicht im Chore hat, so darf man sich nicht wundern, wenn in der landläufigen Meinung erst von dem Auftauchen der ersten Monodien an ein Kunstgesang datiert. Dies findet sich klipp und klar in folgenden Worten bei Goldschmidt[2]) ausgesprochen:

»Die ersten und ältesten Meister des Sologesangs sind gleichzeitig die ersten Gesanglehrer gewesen, oder, um mich deutlicher auszudrücken: die ersten, welche Kunstgesang in unserm heutigen Sinne gelehrt und ihre Erfahrungen niedergeschrieben haben. Der Kunstgesang entstand erst mit dem Sologesang, also mit der florentinischen Bewegung im Beginn des 17. Jahrhunderts.«

---

1) *Essendomi accorto, che solo nelle Città grandi, & nelle corti de Prencipi, si usa il modo di cantar con vaghezza, e dispositione . . .*

2) A. a. O., Seite 3.

Diese Worte werden durch folgende Ausführung ergänzt:

»Um die Tragweite und Bedeutung dieser Vorgänge zu verstehen, muß man sich vorstellen, daß vordem von einer künstlerischen Ausbildung, wie sie Caccini verlangt, nicht die Rede war. Der Sänger erlernte im Rahmen des allgemeinen Musikunterrichts wohl das Treffen der Noten, ihren Wert u. s. w., kurz und gut, Alles, was nötig war, um korrekt zu singen; die Schönheit des Tons, die Eleganz und Fertigkeit der Verzierungen, insbesondere das Verständnis, wo sie anzubringen seien, kommen bis dahin nur nebenher in Betracht. Es gab noch keinen Solo- und daher noch keinen Kunstgesang. In dem mehrstimmigen Gesange mochten wohl die Mängel der technischen Ausbildung weniger hervortreten. Mit der Einführung jenes ward eine künstlerische Durchbildung auch nach der technischen Seite hin zur Notwendigkeit.«

Eine solche Ansicht ist natürlich nur denkbar bei Unkenntnis der im 16. Jahrhundert blühenden, unter den Chor-Kompositionen sich verbergenden lebendigen Musik. Wir wollen an der Hand der Verzierungs-Kunst darum einige tiefere Einblicke in das lebendige Musiktreiben des 16. Jahrhunderts thun, um sodann der Goldschmidt'schen Ansicht gegenüber den historisch richtigen Standpunkt einnehmen zu können.

Zunächst muß darauf hingewiesen werden, daß man im 16. Jahrhundert unter Chor etwas anderes verstand, als heutzutage. Von unserer Massen-Besetzung war keine Rede; in den hervorragendsten Sänger-Kapellen wie in der päpstlichen zu Rom und in der von S. Marco in Venedig hatte man nicht mehr als 20—30 Sänger zur Verfügung, mit denen die größten polyphonen Werke Palestrina's und anderer Meister ausgeführt wurden. Die Verwendung sämtlicher Sänger geschah nur bei außergewöhnlichen Anlässen, sonst genügte in jeder Stimme eine Besetzung mit ein bis zwei Sängern. Infolgedessen mußte jeder einzelne in technischer wie musikalischer Hinsicht die Qualitäten eines Solisten besitzen. Höchst lehrreich ist in dieser Beziehung der Inhalt einer Verordnung des Papstes Julius III. vom 5. August 1553, der von Fr. X. Haberl in seiner Abhandlung über die römische »Schola cantorum etc.« mitgeteilt wird[1]). Dort heißt es:

»In dem *Motu proprio* wird ausgeführt, daß man früher genötigt gewesen sei, Sängerkräfte aus allen Weltgegenden herbeizuziehen, da in Rom Mangel gewesen sei, um eine würdige und schöne Feier des Gottesdienstes zu erzielen. Man habe nicht nur auf musikalische Kenntnisse, sondern auch auf klangvolle und **gutgeschulte** Stimmen Rücksicht genommen: deshalb habe man sich bisher um die Zahl der Sänger wenig gekümmert. Durch hohe Empfehlungen aber seien es jetzt 33 Individuen, von denen viele gegen die Vorschriften der Konstitutionen aufgenommen worden seien und der größere Teil schwache Stimmen besitze, so daß die Gefahr vorliege, die von allen als erste bisher anerkannte päpstliche Kapelle werde bald die

1 Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft, III. Band, 1887.

letzte und schlechteste sein. Daher verordnete er, daß alle unbrauchbaren Elemente aus derselben entfernt, und so lange keine neuen Sänger aufgenommen werden, bis die Zahl auf 24 reduziert sei.«

Wie ferner schon Kiesewetter[1]) hervorgehoben hat, wurden die Chor-Kompositionen in verschiedener Weise vorgetragen. Ein fünfstimmiges Madrigal zum Beispiel konnte von den fünf Sängern, für die es zunächst geschrieben war, gesungen werden. Mitunter wurde aber die Oberstimme allein gesungen, während die vier anderen Stimmen des Madrigals von Instrumenten gespielt werden konnten. Das war zwar ein Solo-Gesang mit Instrumental-Begleitung, aber, wie Kiesewetter sagt, ein Solo-Gesang »ohne eigentliche Kantilene«, was seinen Grund in dem kontrapunktischen Aufbau der fünf Stimmen hatte. »Da eine solche einzelne Stimme gesungen keinen rechten Eindruck machte, so wurde sie von den Sängern mit Verzierungen verbrämt«.

Dieses von Kiesewetter im großen und ganzen richtig geschilderte Verfahren bedarf einer gründlicheren Untersuchung.

Zunächst entspricht Kiesewetter's Meinung, daß nur die als Solo-Stimme verwendete Oberstimme von Chorsätzen mit Verzierungen versehen wurde, dem wahren Thatbestand nur teilweise.

Verzierungen wurden, wenn die Komposition rein vokal ausgeführt wurde, in allen Stimmen angebracht. Darüber berichtet uns Hermann Finck:

»Die Art, Koloraturen anzuwenden, hängt ganz von der Geschicklichkeit, der natürlichen Anlage und der Eigentümlichkeit des Einzelnen ab. Jeder hat seine eigene Weise. Viele sind der Ansicht, daß der Baß, andere, daß der Diskant koloriert werden müsse. Meine Ansicht aber geht dahin, daß alle Stimmen mit Koloraturen versehen werden können und müssen; aber nicht immer, auch nicht in allen Stimmen zugleich, sondern an den geeigneten Stellen, sodaß eine Koloratur ausdrücklich und bestimmt von der andern gehört und unterschieden werden kann und dabei die Komposition intakt und ungestört bleibe.«

Mit Hilfe der eingeflochtenen Verzierungen war schon in einem Ensemble von mehreren Sängern ein künstlerisches Hervortreten des einzelnen möglich. Bestand das Quartett oder Quintett aus lauter kunstgeübten Sängern, was gewöhnlich der Fall war, so konnte es ein abwechselungsreiches Spiel von Formen geben. Einer achtete auf die Verzierungen des anderen: war jener auf einigen getragenen Noten angelangt, so ahmte dieser die Verzierungen des ersteren nach und wendete sie in neuer kunstvoller Weise. Ortiz hat für dieses abwechselnde Verzieren die Bezeichnung »konzertierender Kontrapunkt«:

»Und sie (Klavier und Violine) mögen einige Fugen machen, indem das eine Instrument sich nach dem anderen richtet, so wie man beim konzer-

1) Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges.

tierenden Kontrapunkt singt. Mit dieser Übung werden sie viele treffliche Geheimnisse, die es bei dieser Spielart giebt, entdecken.« —

Zacconi und nach ihm Cerone raten dem Sänger, mit Vorsicht in einem ihm fremden Ensemble Koloraturen zu machen. Er solle erst zu erfahren suchen, wie groß die Kunstfertigkeit der andern Sänger im Kolorieren sei und nur allmählich seine ganze Kunst entfalten, damit nicht nach ihm einer komme, der es besser mache und ihm den Ruhmes-Kranz entreiße.

Wir haben aus jener Zeit deutliche Beweise dafür, daß dieser Wettstreit zuweilen zu groben Ausschreitungen führte, worunter die Kompositionen erheblich leiden mußten. Cerone wendet sich gegen das gleichzeitige Kolorieren mehrerer Sänger, das uns beinahe an die Zeiten des von Tinctoris geschilderten *cantare super librum* erinnert:

Da es in dieser Sache mehr zu sagen giebt, fahren wir fort, unserm Schüler zu bemerken, daß er auf jeden Fall das Glossieren unterlassen muß, wenn eine andere Stimme glossiert. Denn außer dem Schaden, den das der Komposition zufügt, indem sie mehr dissonierend als consonierend erscheint, wird es auch dem Komponisten mißfallen. Außerdem zeugt es von wenig Achtung gegen den, der glossiert; und wer andere nicht achtet, zeigt sich als gewöhnlicher und ungebildeter Mensch (!). Er soll deshalb erst den, der beim Glossieren ist, endigen lassen, dann soll er eintreten und das Seine ausführen. Denn wenn alle gleichzeitig glossieren wollen (probiere es und du wirst es hören), so glaubt man in einer Judenschule oder in einer Schar von Gänsen zu sein. Wenn aber die Komposition und die Komponisten nicht erlauben, daß zwei Stimmen gleichzeitig glossieren, wie sollten sie es dann gestatten, daß alle auf einmal Passagen machen? Nichtsdestoweniger sehen wir manche eitle Sänger, welche sich aus Ehrgeiz wie um die Wette alle gleichzeitig in Passagen ergehen und statt schön häßlich singen; und manchmal, um sich tapfer zu zeigen, entfernen sie sich so sehr von dem in der Komposition enthaltenen Kontrapunkt (und verwickeln sich deshalb so sehr in Dissonanzen), daß sie nicht nur die Kenner, sondern auch die Laien ganz und gar nicht befriedigen[2].«

1) »*Y hagan algunas fugas, aguardandose el uno al hotro al modo de como se canta contrapunto conçertado y desta manera sebiran conoçiendo y con el exerçiçio descubriran secretos muy eçelentes que hay en esta manera de tañer.*«

2) »*Porque ay mas que dezir en esta materia, proseguiremos advertiendo al nuestro discipulo que en todo caso dexe de glosar mientras otra parte glosa: que de mas del agravio que se haze à la composicion, haziendola parecer mas dissonante que consonante, tambien se haze desplazer à su Compositor: de mas desto declarase tener poco respeto alque glosa primero; y quien no tiene respeto à otro, descubrese por hombre villano y sin criança. Dexe pues acabar primero à quien esta en juego, y luego subintre el à hazer la suya. Que si todos à un mismo tiempo quieran glosar (provalo y sentirlo has) pareccertcha de estar en una Synagoga de Hebreos; ò entre una multidud de gansos y ansarones. Pero si las composiciones y sus Compositores no permiten que dos partes glosen juntamente, como permitiran despues que glosen todas quantas à un tiempo? Con todo esto vemos y sentimos unos vanos glosadores, losquales por punto de ambicion*

Schon Ortiz macht diesen Ausschreitungen gegenüber mit Nachdruck darauf aufmerksam, »daß der Kontrapunkt (die Diminution) immer genau der Stimme, die er kontrapunktiert, angepaßt sei, weil er sich immer an sie halten muß. Damit vermeidet man den Fehler, welchen manche begehen, indem sie glauben, die Hauptsache, nämlich die komponierte Stimme, verlassen zu können«[1]).

Bei einer andern Gelegenheit sagt er:

»Die dritte Art (zu diminuieren) ist, über der Komposition auf- und abzusteigen, ohne sicher zu sein, was man thut. Das machen einige, die etwas Geschicklichkeit haben, welche sie vorführen wollen, und sie gehen ohne Rücksicht auf die Komposition vor und endigen schließlich mit einer ihnen schon bekannten Klausel. Das ist eine Manier, die in der Musik nicht zulässig ist, denn da sie mit der Komposition nicht übereinstimmt, kann sie nicht vollkommen sein[2]).«

Sehen wir aus den angeführten Citaten, daß die Meister von Anfang an die unästhetischen Ausschreitungen des Koloratur-Wesens energisch abgelehnt haben, so wäre es unsrerseits falsch anzunehmen, daß die Verzierungs-Kunst so gut wie immer zu solchen Verirrungen geführt habe. Daß sich mit einem vernunftgemäßen Kolorieren, zumal bei guter Vorbereitung des Sängers, sehr schöne Wirkungen erzielen lassen, ist doch zweifellos. Sehr richtig sagt Zacconi im Jahre 1622 im zweiten Bande seiner *Prattica*:

»Eine besondere Aufmerksamkeit erregt es, wenn in vier-, fünf- und mehrstimmigen Sätzen zwei Stimmen hervortreten und allein zusammen singen; und ein erlesener Genuß ist es, wenn ein guter Sänger mit einer schönen Stimme Solo singt, während die anderen Stimmen des Stückes gespielt werden. Denn hier hat man alles, was man wünschen kann: Melodie, Geschmack, Anmut und völlige Befriedigung[3]).«

(como à porfia) se mueren todos à un mesmo tiempo à hazer desgracias en lugar de gracias. Y avezes para mostrarse mas valorosos, van tan apartados del Contrapunto contenido en la composicion (y por esto tan embueltos y embaraçados en las dissonancias) que dan mala satisfacion, no solamente a los peritos en la profession, mas assimesmo à los que no conocen ni saben, que sea Musica« (a. a. O., Kap. 8, Seite 550).

1) »*Que el contrapunto sea siempre a proposito de a quella boz que tañe, por que siempre ha de yr subiecto a ella, por evitar el error en que algunos incurren divertiendose en hazer lo que les parece dexando el subiecto principal que es la boz compuesta.*« (A. a. O., Blatt 37 b.)

2) »*La terçera es sallir dela composition y yra oydo o a poco mas o menos no llevando certindad delo que se haze y esto usan algunos que como tiene un poco de habilidad quierenla executar y sallen syn proposito y sin compas dela composition y van a parar en alguna clausula o puntos que tienen ya conoscidos y esta es una cosa reprovada en musica por que no va conforme ala composition no puede tener perficion ninguna.*«

3) Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft, Band X. 553.

Diese Worte werden durch Folgendes ergänzt, was Zacconi bereits 1592 ausgesprochen hatte:

»Man kann dabei noch die besondere Erfahrung machen, daß, wenn man eine Cantilene aus der Hand mittelmäßiger Sänger in die Hand berühmter und guter Sänger legt, diese Komposition eine andere wird und nicht mehr dieselbe zu sein scheint[1].«

Gemeint sind »vorzügliche Sänger, welche die zierlichen Accente und graziösen Manieren beherrschen.«

Diese Worte Zacconi's führen uns auf die zweite Art der Ausführung des Chorsatzes, die zum begleiteten Sologesang des 17. Jahrhunderts den Übergang bildet.

Wie wurde die Verzierungs-Kunst gehandhabt, wenn nur eine Stimme einer mehrstimmigen Komposition gesungen und die übrigen gespielt wurden?

Kiesewetter giebt als frühestes Vorkommnis dieser Art das Jahr 1539 an, in welchem bei einer höfischen Hochzeitsfeier in Florenz der Sänger Sileno die Schluß-Szene eines Theaterstückes allein sang und sich selbst mit einem Violon dazu begleitete, während die übrigen Stimmen von Satyrn auf Blas-Instrumenten ausgeführt wurden[2]. Das Titelbild von Ganassi's Flötenschule giebt uns einen weiteren um vier Jahre früheren Beleg. Auf dem Bild sieht man einen Solosänger und vier Flötenspieler, die aus den vor ihnen liegenden Stimmbüchern musizieren[3].

Diese hier bildlich dargestellte Art der Ausführung des Chorliedes kann durchaus nicht so selten gewesen sein, als man gewöhnlich annimmt. Wenigstens kehrt sie auf den Gemälden der venetianischen Schule des 16. Jahrhunderts sehr oft wieder. Man konnte die Stimmen besetzen, wie es gerade paßte. Hatte man nur 1—2 Sänger, so spielte man die fehlenden Stimmen auf mehreren Streich- oder Blas-Instrumenten oder auf einem Akkord-Instrument, zum Beispiel auf der Laute oder dem Cembalo. Die kunstgeübten Sänger trachteten natürlich von selbst nach solistischem Auftreten; für die Berufs-Sänger wird also die eben besprochene Art die gebräuchliche gewesen sein.

Da es nun aber unter den Solosängern verschieden hohe und tiefe

1 A. a. O., Band IX, Seite 259.

2 Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, 1841, Seite 23.

3 Fétis beschreibt in der Biogr. univ., III, 369b das Bild: »*Le frontispice est gravé et représente des personnages chantants accompagnés par trois flûtes*«. Auch Eitner sieht auf dem Bilde »drei Flötenbläser nebst zwei Sängern«. Der Irrtum erklärt sich daraus, daß einer der Flötisten gerade pausiert; er hält in der linken Hand die Flöte und zählt mit den Fingern der Rechten den Takt.

Stimmen gab, so wurde nicht nur die Oberstimme eines Chorsatzes, sondern gelegentlich auch eine Mittelstimme oder der Baß als Solostimme benutzt.

Sie ließen sich durch die Verzierungen ebenso melodiös gestalten, wie die Oberstimme. Einen Anhalt gewinnt diese Annahme dadurch, daß die Verzierungs-Beispiele niemals nur für Sopran bestimmt sind. Conforto zum Beispiel setzt ihnen sechs verschiedene Schlüssel voran, Ortiz hat deren sogar sieben in seinen Beispielen verwendet. Auch Finck's Koloraturen sind mit fünf verschiedenen Schlüsseln versehen. Bezüglich der Praxis im Gesang finden wir den direkten Beweis für unsere Behauptung bei Girolamo della Casa. Er sagt:

»Ich habe den Sopran diminuiert, weil er die zum Diminuieren am meisten benutzte Stimme ist, und auch für die, welche sich bemühen, mit Lauten-Begleitung zu singen. Ich wollte aber auch denen genügen, welche andere Stimmen singen. Deshalb findet ihr von der Kanzone »Alla dolc' ombra« von Cipriano alle vier Stimmen diminuiert, je nach der Bequemlichkeit eines jeden[1].«

Eine praktische Bestätigung hierfür bietet uns das Werk Gio. Bassano's, worin zum Beispiel eine Motette Palestrina's sowohl in der Sopran- wie in der Baßstimme und ein Madrigal von Ciprian de Rore in der Tenorstimme diminuiert wird[2].

Für den gleichen Brauch in der Instrumental-Musik habei wir zwei Gewährs-Männer. Ortiz greift aus einem italienischen Madrigal und einem französischen Chanson zuerst den Baß heraus und verwendet ihn als Solostimme für die Violine, indem er ihn mit Verzierungen schmückt. Dann folgt eine Verzierung des Soprans als Solostimme. Die andern Stimmen sollten dazu vom Cembalo gespielt werden. Bei Girolamo Diruta werden die Sopran-, Kontralt-, Tenor- und Baßstimme in vierstimmigen Sätzen abwechselnd zu Verzierungen aufgelöst, während die drei andern Stimmen unverändert bleiben. Diruta bezeichnet dies mit »Minuta«.

Als Begleitung kannte man damals schon alle die Instrumente, die bei der Entstehung der Oper als solche auftreten: Saiten-Instrumente wie die Violine, die Viola; Blas-Instrumente wie die Flöte; Akkord-Instrumente wie die Theorbe, das Chitarrone, vor allem die Orgel und das Cembalo. Praetorius schildert uns in anschaulichster Weise, welch

---

1) »*Ho diminuito il soprano per esser parte piu frequentata nel diminuir, & anco per quelli, che si dilettano di cantar nel Liuto. Ho voluto ancora dar satisfattione a quelli, che cantano l'altre parti. Havete dunque diminuita ,Alla dolc' ombra' di Cipriano tutta la Canzone & diminuite tutte le quattro parti per commodità di ogn' uno.*« Katalog des Liceo musicale zu Bologna, Band I, Seite 333.

2) Siehe Anhang, Seite 100 ff.

lebendige Wechsel-Wirkung bei dieser Gesang-Begleitung zwischen Sänger und Spieler herrschte. Er sagt Folgendes unter dem Titel:

»Wie ein Organist jeden Gesang vnd Concert Schlagen vnd tractieren solle«.

1. »Sol er aus diesem *General* Basse oder *Partitur* gar *simpliciter* vnd schlecht | doch so rein vnd just es jmmer müglich | hinwegschlagen | wie die Noten nacheinandergehen | auch nicht viel Läuflein oder *Colloraturen* machen | fürnemblich in der linken Hand | in welcher das Fundament geführet wird. Wil er aber mit der rechten Hand einige Geschwindigkeit oder Bewegung | als nemblich in lieblichen *Cadentien* oder sonst lieblichen Clausulen gebrauchen, so muß es mit sonderbahrer Maß vnd Bescheidenheit geschehen | damit die *Concentores* (Sänger) in jhrem intent nicht *impediret* vnd *confundiret*, oder ihre Stimme dadurch *obtundiret* vnd unterdrücken werde.

Dann | wie ich von verständigen | der *Music* zugethanen hohen vnd vornehmen Personen berichtet werde, so seind etliche vortreffliche Organisten in *Italia* vnd anderswo | welche in solchen *Concerten* weder *Diminutiones* oder *Passaggi*, noch einige *Groppos* in den *Cadentien*, oder auch *Mordanten* machen. Sondern nur gar schlecht vnd recht | wie es im G-Baß befunden wird | einen Schlag vnd Griff nach dem andern greiffen | also | daß die *Motion* vnd Bewegung der Hände fast nicht zu spühren ist. Welches ich mir dann auch gar wolgefallen lasse | dann man sonderlich keine *Chromata* oder *Semichromata adhibire*, allein es deuchtet mich nicht so gar vneben seyn | daß in etlichen *Concerten* der Organist mit sonderm Fleiß *observire*, wenn der *Concentor* seine *Diminutiones* vnd *Passaggien* machet | Er alsdann fein *simpliciter* vnd einfältig von einem *Clave* zum andern | wie er von einer Stueffen zur andern allmehlich fortschreitte; do aber der *Concentor* nach verrichteten vielen vnterschiedenen *Movimenten*, schönen *Diminutionen*, *Groppen*, *Tremoletten* vnd *Trillen* etwas träg | müde | vnd wegen kürtze der (!) Athems die folgende Noten schlecht vnd *simpliciter* zu singen anfahen muß | daß alsdann der Organist | doch allein mit der rechten Hand | feine artige *Diminutiones &c* mit einführe vnd den *Concentoren* in seinen vorhergebrauchten *Movimenten*, *Diminutionen* vnd Verenderungen | etc. zu imitieren sich bemühe | vnd sie also gleichsam ein *Echo* mit einander machen, biß der *Concentor* sich wiederumb erhole | vnd seine Kunst vnd Liebligkeit anderweit hören vnd vernehmen lasse. Wie dann auch meines wenigen erachtens | do ja keine einige *Diminutiones* oder andere dergleichen *Movimenten* gebraucht werden | der *Mordanten* oder *Tremoletten* nicht aller Dinge zu vergessen | Sintemal des *Concentores* oder *Vocalisten* Stimme hierdurch gantz nicht | oder ja so sehr nicht | als wol durch vielerlei *Coloraturen* vnd *Diminutiones interturbiret* werden kan. Doch sol hinfort niemand nichts zum *praejudicio* vorgeschrieben seyn | sondern wird eim jeden | wie ers damit halten wil | frey gelassen.«

Innerhalb der Polyphonie erstreckte sich das Verzieren auf alle Kompositions-Arten — »man nimmt ein Madrigal, oder eine Motette, oder irgend eine Komposition«, wie Ortiz an einer Stelle sagt, die wir weiter unten vollständig anführen werden. Wir finden bei Girolamo della Casa Kanzonen und Madrigale diminuiert, ebenso bei Giovanni Bassano; in Bovicelli's Werk sind Motetten, Psalmen und

Falsobordoni enthalten; das Diminuieren fand also ebenso in der geistlichen wie in der weltlichen Musik statt.

Natürlich konnte es sich immer nur um solche Stellen in den Kompositionen handeln, die aus verhältnismäßig getragenen Noten bestanden. Komponisten und Sänger waren sich dessen wohl bewußt, daß bei gewissen Kompositionen jede Verzierung vom Übel war. Zacconi sagt:

»Wenn der Sänger manche Arten von Fugen oder Phantasien singt, so hat er keine einzige Note zu verlangsamen, um nicht deren schöne imitierende Tonfolge zu unterbrechen und zu vernichten; sondern er muß sie gleichmäßig singen, ohne irgend eine Verzierung, nur nach ihrem Notenwerte, damit jene Fugen ihre Wirkung thun[1].«

Unter den kirchlichen Gesängen war es besonders eine Art, die durch ihre lang aushaltenden Harmonien zur Einfügung melodischer Verzierungen geeignet war: Der *Falso-Bordone*. Dieser Falso-Bordone oder *Faux-Bourdon* ist lange Zeit in mystisches Dunkel gehüllt gewesen. Erst in einer vorzüglichen Arbeit von Guido Adler[2]) werden die Schleier, die seine interessante Geschichte verhüllen, gelüftet. Nach Adler gab es in späterer Zeit (um 1500) mehrere Musik-Arten mit dem Namen Faux-Bourdon. Bei dem eigentlichen wurde der *cantus planus* mit »einfachen Harmonien tektonisch umgeben.« Bei einer zweiten Art aber wurde die Psalmodie als Grundstimme auf der Orgel gespielt, zu welcher alternierend eine der vier Stimmgattungen von Vers zu Vers abwechselnd einen »Kontrapunkt *alla mente*« mit Passagen und Fiorituren ausführte. Eine Nebenbedeutung erhielt das Wort Falso-Bordone noch dadurch, daß das in der Psalmodie übliche Sprechen von mehreren Silben auf ein- und demselben Ton als »Psalmodieren mit dem Falso-Bordone« bezeichnet wurde.

Baini, der Biograph Palestrina's, schildert uns die Ausführung des Faux-Bourdon folgendermaßen:

»Der Falso-Bordone wurde von einer Stimme allein mit Begleitung der Orgel ausgeführt. Die Orgel spielte einen ernsten Baß von kürzeren oder längeren Noten, der der Melodie des 1., 2., 3., 4. u. s. w. Kirchentones, auf welchen man den Falso-Bordone ausführen wollte, entnommen war. Die Stimme sang einen Vers des Psalmen mit Passagen und Diminutionen, bestehend aus Achteln, Sechzehnteln u. s. w. mit Trillern, Mordenten, Vorhalten, Gruppos, Schwelltönen u. s. w., indem dazwischen Recitative und Deklamationen eingeschoben wurden. Bei allen Versen der Psalmen war der Baß derselbe. Jede Stimme aber, welche beim Wechsel an der Reihe war: Sopran, Kontralt, Tenor und Baß veränderte die Melodie und die Kunststücke[3]).«

Wir bemerken dazu, daß die drei anderen Stimmen die langen, getragenen Töne der dem Falso-Bordone eigentümlichen Harmonien aushielten und dadurch der Solostimme und dem Cantus planus die harmonische

1 A. a. O., Band IX, 286. 2 Studie zur Geschichte der Harmonie. Wien, 1887.
3 Baini, *Memorie ecc. di Gior. Pierluigi da Palestrina*. Vol. I, 260. Rom, 1828.

Füllung hinzufügten. Zur Verdeutlichung dieses Verfahrens sei auf die im Anhang [1]) abgedruckten Falso-Bordoni von Francesco Severi verwiesen, die der Baini'schen Charakteristik zu Grunde gelegen haben.

Auch Bovicelli hat uns drei Falso-Bordoni überliefert, und zwar je einen von Giulio Cesare Gabucci, Ruggiero Giovanelli und von sich selbst. Zuerst giebt er den 7—8 Takte langen einfachen Falso-Bordone von vier Stimmen und dann die Sopranstimme in einfacher und verzierter Form. Da die *Regole* Bovicelli's 1594 und die Psalmen Severi's 1615 erschienen, so kann vielleicht Baini recht haben, wenn er behauptet, diese Art Falso-Bordoni sei um 1600 durch 30 Jahre der herrschende Geschmack im römischen Kirchengesang gewesen. Sobald sie aber zu einer Karrikatur ausartete, kam sie aus der Mode und die Erinnerung daran verlor sich [2]).«

Da es im 16. Jahrhundert, abgesehen von dem letzten Jahrzehnt, für Instrumente wie die Violine, Flöte etc. noch keine besondere Kompositionen gab, so wurden die Chorsätze in ganz ähnlicher Weise wie zum Sologesang auch zum Solospiel mit Instrumentalbegleitung benutzt. An die Stelle des Sängers trat nur der Spieler. Beweise dafür enthält der *Trattado* des Ortiz in Menge, weswegen wir auf die im Anhang [3]) mitgeteilten Stücke aus seinem Werk hinweisen. Als Veranschaulichung der großen Freiheit, die hierbei im 16. Jahrhundert obwaltete, geben wir folgende Stelle wieder, in welcher uns Ortiz beschreibt, wie sich der Violinist seine Solostimme zurecht machen kann.

»Es ist bei dieser Spielweise nicht notwendig, sich immer an ein- und dieselbe Stimme zu halten; denn, obgleich die Hauptsache der Kontrabaß sein muß, kann der Spieler ihn doch verlassen und über dem Tenor, Kontralt oder Sopran weiterspielen, wie es ihm gerade behagt, indem er von jeder Stimme das nimmt, was ihm am besten paßt. Der Grund hierfür ist, daß das Cembalo das Werk vollständig mit allen Stimmen spielt [4]).«

In dieser freien Weise hat Bassano den Tenor eines Madrigals von Cyprian de Rore diminuiert. Die Diminution folgt bald dem Tenor, bald dem Quinto, bald sogar dem Baß [5]).

Wenn hier Ortiz von der Begleitung sagt, das Cembalo spiele die Komposition vollständig mit allen Stimmen, so bedarf dies einer gewissen Erläuterung. Die Orgel- oder Cembalo-Spieler suchten sich naturgemäß die Begleitung vielstimmiger Kompositionen zu erleichtern, indem sie sich aus den verschiedenen kontrapunktischen Stimmen die Druptharmonie als

1) Seite 142 ff. 2) A. a. O., Seite 260. 3) Seite 96 ff.

4) »*Mas en esta manera de tañer no es necessario yr atado siempre a una boz. por que aunque el subiecto prinçipale ha deser el contrabaxo lo puede dexar y tañer sobre el tenor, o contralto. o suprano. come meyor le pariziere tomando de cadauno lo que mas le viniere a proposito. Y la razon desto es por que el Cymbalo tanne la obra perfettamente con todas sus bozes.*«

6) Anhang, Seite 110 ff.

Akkorde herausgriffen. Wenn auch der Generalbaß erst am Ende des 16. Jahrhunderts auftaucht, so liegt doch die Vermutung nahe, daß sein Prinzip in der Praxis schon lange vorher bekannt war. Sagt doch Ortiz 1553 von der Klavierbegleitung zum Solospiel der Violine:

»Man nimmt ein Madrigal, oder eine Motette, oder irgend eine andere Komposition, die man spielen will, und setzt sie für das Klavier, **wie man es zu thun pflegt,** und der Violinspieler kann über jeder Komposition auf zwei, drei oder mehr verschiedene Weisen spielen« (indem er irgend eine Stimme glossiert)[1].

Dieses »für das Klavier Setzen« kann gar nichts anderes gewesen sein, als eine Zusammenziehung der Stimmen zu einfachen Akkorden, ganz ähnlich dem in der Lautenmusik üblichen Verfahren, wofür im Generalbaß schließlich nur die richtige Schreibweise gefunden wurde. Während wir also den Sänger und Spieler bemüht sehen, aus einer Einzelstimme eines polyphonen Satzes durch eingeflochtene Verzierungen eine wirkliche Kantilene zu schaffen, ist der Organist und Cembalist am Werke, sich gleichfalls vom Kontrapunkt zu emanzipieren und praktisch diejenige Musikform vorzubereiten, die in Caccini's »*Nuove musiche*« und Viadana's »*Sacri concerti*« als fertiger *Basso continuo* erscheint.

Nachdem wir an der Hand des uns zur Verfügung stehenden Quellen-Materials so tief wie möglich in das wirkliche Musikleben zu blicken versuchten, das sich unter der uns überlieferten mehrstimmigen Musik des 16. Jahrhunderts verbirgt, wollen wir noch einige hierher gehörige Thatsachen in ein helleres Licht rücken, ehe wir zum Schluß dieses Abschnittes schreiten.

Ein glänzender Name aus der Entstehungs-Periode der Oper ist derjenige der Sängerin Vittoria Archilei. Von ihr sagt Peri in der Vorrede zu *Euridice*:

»Signora Vittoria Archilei hat stes meine Musik ihres Gesanges für würdig gehalten und sie nicht nur mit jenen trillerartigen Verzierungen (*gruppi*), sondern auch mit jenen reizvollen und anmutigen Wendungen geschmückt, die durch die Notenschrift nicht auszudrücken sind, und welche, wenn sie doch niedergeschrieben, durch die Schrift nicht erlernt werden können.«

Sie, die hier als Verzierungs-Künstlerin von Peri gerühmt wird, hatte ihre Gesangs-Kunst dem alten Komponisten-Stil zu verdanken, denn bereits im Jahre 1588 war sie in Florenz eine große Sängerin[2].

Caccini selbst ist als Gesangs-Künstler aus der Schule der Polyphonie

1 »*Hase de tomar el Madrigal, o Motete, o otra qualquier obra que se quisiere tañer, y ponerla en el cimbalo, como ordinariamente se suele hazer, y el que tañe el Violon puede tañer sobre cada cosa compuesta dos o tres differentias, o mas.* A. a. O., Blatt 35.

2 Siehe Emil Vogel, Marco da Gagliano. Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft, V, 402.

hervorgegangen. In einem Dokument im Archiv der Gonzaga in Mantua[1]) nennt ein gewisser Brusco am 28. Juni 1565 den Girolamo (da Urbino) als Organisten und bezeichnet ihn als Freund von »Giulio Romano, besser unter dem Namen Caccini bekannt«. Caccini war also schon 1565 keine unbekannte Größe mehr und wahrscheinlich bereits ein namhafter Sänger. Wenn er nun in der Vorrede zu den *Nuove musiche* sagt: »Wenn ich meine Musikstudien in der edlen Kunst des Gesangs bei dem berühmten Scipio del Palla, meinem Lehrer gemacht habe«, so ist das ein schlagender Beweis, daß mindestens um das Jahr 1565 eine Gesangs-Kunst im Sinne Caccini's und im modernen Sinne vorhanden war, die von Meistern gelehrt wurde, unter denen Scipio del Palla von Caccini selbst als »berühmt« bezeichnet wird.

Auch Conforto, der nach seiner eigenhändigen Inschrift vom Jahre 1580 an päpstlicher Sänger war, und den wir auf Grund seines Passagen-Werkes als einen Sänger ersten Ranges ansehen müssen, gehört zu den Vertretern der in der Chor-Musik blühenden Gesangskunst.

Wir glauben nunmehr berechtigt zu sein, die am Anfang dieses Abschnitts citierten Äußerungen Hugo Goldschmidt's als den Thatsachen widersprechend zurückweisen zu können. Nach unserer Überzeugung ist Goldschmidt's Behauptung »der Kunstgesang entstand erst mit dem Sologesang, also mit der florentinischen Bewegung im Beginn des 17. Jahrhunderts« unhaltbar.

Kapitel 4.

Die Anwendung des Verzierens in der Monodie und im dramatischen Gesange.

Da wir uns für die vorliegende Arbeit mit dem Jahre 1650 eine Grenze setzten, so ist es selbstverständlich, daß wir die Frage der Anwendung des Verzierens in der Monodie und im dramatischen Gesang hier nicht erschöpfend behandeln können. Das wäre die Aufgabe für eine Fortsetzung dieser Arbeit, die die aufsteigende Entwickelung der Verzierungs-Kunst bis zu Gluck und ihr Sinken und allmähliches Verschwinden im 19. Jahrhundert zu schildern hätte. Wir werden uns in diesem Abschnitt darauf beschränken müssen, die Veränderungen in der Gesangs-Praxis festzustellen, die als Folge der Einführung der Monodie anzusehen sind, und zu untersuchen, in welches Verhältnis die Monodie und der dramatische Gesang zu der bereits bestehenden Gesangs-Kunst getreten sind.

Im polyphonen Satz hatte der Solist aus einer kontrapunktisch gezwungenen Stimme mit Hilfe der Diminutionen eine Kantilene gemacht,

---

1) Mitgeteilt von Fr. X. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1886, Seite 34.

so gut es eben ging. Er konnte mit der komponierten Stimme in freiester Weise schalten und walten, von einem Wiedererkennen des Originals in der diminuierten Form war in den meisten Fällen keine Rede[1]). Ganz anders in der Monodie. Hier war die Kantilene da, ehe der Sänger die Komposition veränderte. Diese Kantilene, das Wesentlichste an der Monodie, mußte in ihren charakteristischen Zügen unbedingt erkennbar bleiben. Und somit verengerte sich der Rahmen für die Verzierungs-Freiheit des Sängers um ein Bedeutendes. Wir beobachten die Erscheinung, daß mit der Einführung der Monodie das Diminuieren des 16. Jahrhunderts, das heißt das Melodie bildende Umgestalten einer wenig gesangvollen Grundform, wesentlich zurücktritt, und daß dafür die kleinen, typischen Verzierungen, wie Triller, Mordent u. s. w., die wir im ersten Abschnitt (Seite 23) erwähnten, in den Vordergrund treten.

Durch die Ästhetiker der florentinischen Reform war gleichzeitig das Hauptgewicht auf das Wort und einen sinngemäßen Ausdruck desselben gelegt worden. Hören wir zum Beispiel ein Stück der Vorrede Gagliano's zu seiner *Dafne*:

»Diejenigen täuschen sich sehr, die sich mit Gruppos, Trillern, Passagen und Exclamazionen abmühen, ohne den Zweck und das Warum zu berücksichtigen. Ich habe keineswegs im Sinne, mich dieser Ausschmückungen zu berauben: aber ich wünsche, daß sie zur rechten Zeit und am rechten Ort angewendet werden, wie in den Chorgesängen, in der Ottave *Chi da lacci d'Amor vive disciolto*, wo sie angebracht sind, um die Grazie und künstlerische Fähigkeit des Sängers hören zu lassen. Dies Alles gelang der Signorina Caterina Martinelli (als Dafne und Amore) in hohem Maße; sie sang jene Verzierungen mit solcher Anmut, daß sie das ganze Theater mit Ergötzen und Bewunderung erfüllte. Ungewöhnlich hohe Ansprüche werden auch an den Sänger der letzten Terzinen gestellt: *Non curi la mia pianta ò fiamma ò gelo*, wobei ein guter Sänger alle jene höheren Erfordernisse eines leichten und zierlichen Gesangs-Vortrages erweisen kann — Erfördernisse, welche alle Francesco Rasi (Apollo) erfüllte, ein Mann, der mit vielen seltenen Fähigkeiten begabt ist und in der Gesangskunst einzig dasteht. Aber wo es das Stück nicht verlangt, unterlasse man jede Ausschmückung; man könnte sonst leicht in den Fehler jenes Mannes verfallen, der, weil er Cypressen gut zu malen verstand, solche überall anbrachte. Man achte vielmehr darauf, die Silben gut auszusprechen, damit die Worte gut verstanden werden. Dies sei überhaupt bei jedem Gesange das Hauptziel des Sängers, besonders beim recitierenden Vortrag. Möge man überzeugt sein, daß das wahre Vergnügen am Gesang erst durch das Verständnis der Worte vermittelt wird[2]).«

Die starke Betonung einer deutlichen und sinngemäßen Textbehandlung veranlaßte die Erfindung neuer gesanglicher Ausdrucksmittel, die besonders im dramatischen Gesang ihre Verwendung fanden. Mit diesen leidenschaftlichen Mitteln, mit den Accenten und Exklamazionen erwarben sich

1) Siehe die passeggierten Beispiele von Ortiz und Bovicelli im Anhang.

2) Siehe Vogel, a. a. O., 430 f.

die Sänger des neuen Stils mehr Bewunderung als mit den allzu künstlichen Passagen. Daß sie darin wirklich große Wirkungen erzielten und über die Grenzen Italiens hinaus Beachtung fanden, bestätigt uns Marin Mersenne:

»Was die Italiener anlangt, so beobachten sie mancherlei in ihrem Vortrag, dessen die Unsrigen ermangeln; weil sie, soviel sie können, die Leidenschaften und Erregungen der Seele und des Gemüts darstellen, z. B. den Zorn, die Wut, den Trotz, die Raserei, die Ermattung des Herzens und verschiedene andere Leidenschaften mit einer so besonderen Heftigkeit, daß man meinen könnte, sie seien selbst von den Gemüts-Erregungen, die sie singend darstellen, ergriffen. Statt dessen begnügen sich unsere Franzosen, dem Ohre zu schmeicheln und befleißigen sich einer unausgesetzten Süßlichkeit in ihren Gesängen, was die Energie ausschließt[1]).«

»Ich halte dafür, daß die Lehrer (der Gesangskunst) in fremde Länder gereist sein müßten, besonders nach Italien, wo man sich eines guten Gesanges und viel besserer musikalischer Kenntnisse als bei den Franzosen rühmt. Denn obgleich nicht alles, was sie (die Italiener) thun, gelobt werden kann, ist es dennoch sicher, daß sie etwas Ausgezeichnetes in ihrem Vortrage haben, daß sie viel mächtiger ergreifen, als unsere Sänger, die sich in Kleinigkeiten überbieten, aber nicht in Ausdruckskraft . . . . Aber unsere Sänger bilden sich ein, daß die Exclamazionen und Accente, deren sich die Italiener bedienen, zuviel von Tragödie und Komödie an sich haben. Deshalb wollen sie dieselben nicht machen, obgleich sie doch das Gute und Ausgezeichnete, was jene besitzen, nachahmen sollten. Denn es ist leicht, die Exclamazionen zu mäßigen und sie der französischen Zierlichkeit anzupassen, um das, was sie an pathetischem Ausdrucke zu viel haben, der Schönheit, Glätte und Süßigkeit hinzuzufügen, welche letztere unsere Musiker, wenn sie, mit einer guten Stimme begabt, die Methode des schönen Gesangs bei tüchtigen Meistern erlernt haben, mit großer Grazie ausführen[2]).«

---

1) *Quant aux Italiens, ils observent plusieurs choses dans leurs recits, dont les nostres sont privez, parce qu'ils representent tant qu'ils peuvent les passions & les affections de l'ame & de l'esprit; par exemple, la cholere, la fureur, le dépit, la rage, les defaillances de cœur, & plusieurs autres passions, avec une violence si estrange, que l'on jugerait quasi qu'ils sont touchez des mesmes affections qu'ils representent en chantant; au lieu que nos Français se contentent de flatter l'oreille, & qu'ils usent d'une douceur perpetuelle dans leurs chants, ce qui en empesche l'energie»* (Mersenne, *Harmonie Universelle, «De l'art de bien chanter»*, Seite 356).

2) *«Joint qu'ils devroient avoir voyagées pays estrangers, & particulierement en Italie, où ils se piquent de bien chanter, & de sçavoir la Musique beaucoup mieux que les François. Car bien que tout ce qu'ils font ne soit peut estre pas à approuver, neantmoins il est certain qu'ils ont quelque chose d'excellent dans leurs recits, qu'ils animent bien plus puissamment que ne font nos Chantres, qui les surpassent en mignardise, mais non en rigueur ... Mais nos Chantres s'imaginent que les exclamations & les accents dont les Italiens usent en chantant, tiennent trop de la Tragedie, ou de la Comedie, c'est pourquoy ils ne veulent pas les faire, quoy qu'ils deussent imiter ce qu'ils ont de bon & d'excellent, car il est aisé de temperer les exclamations, & de les accomoder à la douceur Françoise, afin d'ajoûter ce, qu'ils ont de plus pathetique à la beauté, à la netteté, & à l'adoucissement des cadences, que nos Musiciens font avec bonne grace, lors qu'ayant une bonne voix ils ont appris la methode de bien chanter des bons Maistres.«* A. a. O., Seite 357.

Der Gebrauch der Manieren blieb uneingeschränkt; er wurde noch durch neue Ausdrucksmittel erweitert; dagegen zwang die Natur des monodischen Stils die Sänger — wie wir schon oben (S. 50) darlegten —, sich im Diminuieren einzuschränken. Abgesehen also von der Bereicherung des Gesangs durch eine Anzahl neuer »Manieren« hat die Einführung der Monodie auf die Gesangs-Technik keinen wesentlich förderlichen Einfluß ausgeübt. Durch sie wurde nur in höherem Maße Anregung und Gelegenheit geboten, die bereits vorhandene Technik der Gesangs-Künstler zu entfalten. Die Koloraturen behaupteten nicht nur in dem noch lange blühenden Chor-Gesang ihr Feld, sondern sie bürgerten sich auch in den neuen lyrischen und dramatischen Monodien ein. Die gewöhnliche Arie, die Kantate und die Opern-Arie wurden in Zukunft das Hauptgebiet des *Canto polito.* Wir verweisen auf die Arien des Stefano Landi aus dem Jahre 1620, auf die passeggierten Motetten und Arien Kapsberger's aus dem Jahre 1612 und auf die *Airs* Mersenne's mit ihren Diminutionen, von denen im Anhang[1]) eine Auswahl abgedruckt ist. Ganz besonders setzten sich die Verzierungen an den Schluß-Kadenzen fest, von denen wir später (S. 72) eingehender sprechen werden.

Es gab vor wie nach der florentinischen Reform künstlerisch feine Naturen, die die Gefahr des Zuviel beim Passeggieren zu vermeiden wußten und in schöner Weise von den Koloraturen Gebrauch machten; daneben aber wucherte allmählich üppiges Unkraut: Virtuosen überboten sich in Fiorituren und Rouladen, zum Ekel und Spott aller Gebildeten, zum Jubel der großen Menge. — Ein Muster an wohlerwogener Verwendung der Koloraturen ist eine Arie Peri's, die in der Oper *Flora* von Gagliano eingelegt wurde. Durch die Güte des Herrn Prof. Dr. Kretzschmar konnten wir eine Kopie derselben unserm Anhang beifügen. Diese Arie besteht aus vier Strophen, die jedesmal von einem Ritornell unterbrochen werden. Obgleich in einer jeden Strophe an einer andern Stelle eine kleine Koloratur eingefügt wird, bleibt die Melodie in allen Teilen völlig unverwischt und erhält durch die verschiedenartigen Verzierungen einen besonderen Reiz. Nur am Ende der vierten Strophe ergeht sich Peri in einer großen Passage, wofür er dadurch Raum gewinnt, daß er das Ritornell am Schluß vom Sänger mitsingen läßt. Nur in seltenen Fällen finden sich in den Arien des 17. Jahrhunderts die Koloraturen ausgeschrieben, meist hat man in der gedruckten oder geschriebenen Komposition nur eine Skizze dessen vor sich, was bei der Ausführung daraus gemacht wurde.

Die Weiterentwickelung, die selbstverständlich die Verzierungs-Kunst durch die Monodie und den dramatischen Gesang erfuhr, wollen wir im zweiten Teil unserer Arbeit an geeigneter Stelle hervorheben.

---

1) Seite 140 f., 146 ff.

Dritter Abschnitt.

Die praktische Gestaltung der Verzierungs-Kunst.

In diesem Abschnitt geben wir ein zusammenfassendes Bild der Theorie der Verzierungs-Kunst, wie es sich auf Grund unserer Quellen ergiebt. Da sich hier und da bei den alten Meistern Aussprüche über den Gesang-Unterricht im allgemeinen fanden, die noch heute Interesse erwecken, so hielten wir es für gut, sie den speziellen Verzierungs-Regeln vorauszuschicken.

A. Vom Singen im allgemeinen.

1. Wähle einen guten Gesanglehrer!

»Einem Knaben, der die Absicht hat, die Kunst, gut und elegant zu singen, zu erlernen, rate ich zuerst, daß er sich einen Lehrer aussucht, der gewissermaßen mit einem natürlichen Instinkt froh und lieblich singt[1].«

»So kommt ein Mangel bei den gewöhnlichen Gesangmeistern daher, daß sie selbst nicht gute Stimmen haben, die sich zum Vortragen und zur Ausführung der die Arien verzierenden Schönheiten eignen, und daß sie nicht gut genug jede Silbe aussprechen, um dieselben Dinge ihre Schüler ausführen zu lassen[2].«

Jederzeit ist ein tüchtiger Gesanglehrer aufs höchste geschätzt und geehrt worden. Caccini spricht, wie wir schon oben erwähnten, mit Verehrung von seinem einstigen Lehrer, dem berühmten Scipio del Palla. Severi hat sich nach seinen eignen Angaben bemüht, sich nicht von der Manier und der Gewohnheit zu entfernen, »welche der Sr. Ottavio Catalani, mein Meister, seine Schüler gelehrt hat, dessen Rat und Kritik an dem vorliegenden Werk mir von Wert war, indem ich die Anleitung dieses Einen für wertvoll schätzte, der mit so großem Lobe und Ansehen

---

1 Coclicus, a. a. O., Blatt 31 b: »*Puero discere cupienti artem bene & eleganter canendi primum consulo, ut Praeceptorem eligat, qui naturali quodam instinctu laete ac suaviter canit*«.

2 «*Or l'une des choses qui manquent aux Maistres ordinaires vient de ce qu'ils n'ont pas eux mesmes de bonnes voix propres pour reciter, & pour executer les beautez qui embellissent les airs, & qu'ils ne prononcent pas assez bien chaque syllabe pour faire executer les mesmes choses à leurs escoliers.*» Mersenne, a. a. O., 357.

durch einen Zeitraum von 14 Jahren Kapellmeister in St° Apollinare in Rom gewesen ist und gegenwärtig als Musikdirektor dem erlauchten Fürsten von Sulmona, Neffen des Papstes Paul V., dient«[1]).

Wir begegnen aber auch der Meinung, daß man zum Erlernen der Gesangskunst und der Koloraturen keinen Lehrer brauche. Maffei und Conforto zum Beispiel geben in ihren Büchern Anleitung, »wie man von selbst, ohne Lehrer« die Verzierungen lernen könne. Doch ist das wohl mehr als eine Art Reklame anzusehen.

2. Der Lehrer prüfe die Stimme.

Über die Arten der Stimmen und ihre Eigenschaften berichtet uns Mersenne:

»Es giebt vier Arten von Stimmen: Baß, Tenor, Alt und Sopran. Sie müssen richtig, gleichmäßig und biegsam sein.

Die Richtigkeit besteht darin, den Ton genau zu treffen, ohne daß es erlaubt sei, zu hoch oder zu tief zu gehen (= reine Intonation). Die Gleichmäßigkeit ist das feste und beständige Halten der Stimme auf ein- und demselben Ton, ohne daß es gestattet sei, ihn durch Heben oder Senken zu verändern. Die Biegsamkeit der Stimme endlich ist nichts anderes, als die Leichtigkeit und die Fähigkeit der Stimme, sich durch alle Arten von Intervallen steigend oder fallend zu tragen und, indem sie alle Arten von Passagen und Diminutionen macht .... Die Gesanglehrer können leicht feststellen, ob die Stimme, welche ihnen vorkommt, richtig und gleichmäßig ist, sowohl mit der Orgel als mit der Violine, der Laute und andern Instrumenten ... Trotzdem haben die Lehrer, die selbst Stimme und gutes Gehör besitzen, Instrumente nicht nötig, um die Stimme der Kinder zu bilden[2]).«

---

1) Severi, a. a. O., S. 3: »*ho preteso di non mi scostare dalla maniera, et consuetudine, che tiene il Sr Ottario Catalani mio Maestro in instruire i sui discepoli del cui consiglio, e correttione nella presente opera professo essermi valuto, stimando per buona la guida di uno il quale con tanta lode, e reputatione e stato in Sto Apollinare di Roma per spacio di 14 anni Maestro di Capella et hoggi serve per Maestro di Musica l'Illmo e Eccmo Sigr Principe di Sulmona, Nepote di N. S. PAPA PAOLO V*«.

2) »*Or il y a 4 sortes de voix, à sçavoir celle de la Basse, de la Taille, de la Haute-contre & du Dessus. Quant à leurs qualitez, elles doivent etre iustes, égales & flexibles; dont la iustesse consiste à prendre le ton proposé, sans qu'il soit permis d'aller plus haut, ou plus bas que la chorde, ou la note, qu'il faut toucher, & entonner. L'egalité est la tenuë ferme, & stable de la voix sur une mesme chorde, sans qu'il soit permis de la varier en la haussant, ou en la baissant. Et la flexibilité de la voix n'est autre chose que la facilité & la disposition qu'elle a à se porter par toutes sortes de degrez & d'intervalles tant en montant, qu'en descendant, & en faisant toutes sortes de Passages, & de diminutions ... Or les Maistres qui enseignent à chanter, peuvent aysement experimenter si la voix qui leur est proposée est iuste, & egale, tant avec l'orgue, qu'avec la Viole, le Luth, & les autres instrumens ... quoyque les Maistres qui ont la voix & l'oreille iuste, n'ayent pas besoin d'instrument pour former la voix des enfans.*« A. a. O., 355.

Banchieri stellt an den Sänger weiter gehende Anforderungen:

»Derjenige mache von der Gorga Gebrauch, der drei Eigenschaften besitzt: Das eigenartige Geschenk einer hohen und geläufigen Stimme, Kenntnis des Kontrapunkts und feinstes Gehör[1].«

Bezüglich des Stimm-Umfangs hat Goldschmidt genauere Angaben gemacht, auf die wir hiermit verweisen. Wir führen darüber nur das an, was Praetorius in seiner gründlichen Breite folgendermaßen berichtet:

»Diß C ist die rechte Tieffe eines rechten Bassisten in Fürstlichen Kapellen | wenn er dasselbe mit voller vnd gantzer Stimme natůrlich haben kan. Etliche kŏnnen noch tieffer (doch etwas unvernemblich) biß ins AA vnd GG. Tieffer aber nicht | descendiren. Wiewol sich dieselbige offtmals zwingen wollen, das F zu assequiren; ist aber ein gantz vnvollnkommener Laut vnd Thon.« Zur Zeit des Orlando di Lasso sollen in München drei Bassisten »zwei Brüder Fischer vnd ein Baurensohn, Grasser genannt, gewesen sein, die das F stark vnd mit vŏlliger Stimme erreichten, in der Hŏhe aber nicht weiter als bis ins f, g oder a kommen konnten«. Auch in Rom sei ein Bassist Caesaron mit gleicher Stimme und Stärke gefunden worden. »In der Hŏhe kŏnnen die meisten Bassisten das $\bar{c}$ vnd $\bar{d}$, ja auch wohl das $\bar{f}$ erlangen . . . Vnd ist genug, wenn ein Tenorist das $\bar{e}$, ein Altist[2] das $\bar{g}$ im Cammer-Thon haben kan: Kan er Hŏher kommen | ist es desto besser | vnd jm vielmehr růmblicher. Wiewol hierin nichts gewisses zu schliessen oder in gewisse terminos zu bringen | denn die Gaben Gottes seynd mancherley | vnd kan allzeit einer hŏher vnd Tieffer kommen als der ander. Bey den meisten Evnuchis (Kastraten) aber ist diß zu observiren, daß sie meistentheils mit heller vnd gantzer Stim̄ | so stark als sonsten zween oder drey Knaben singen vnd intonieren; deren denn jtziger zeit etliche sehr vberaus vortreffliche Mănner in Kăyserlicher vnd anderer Catholischen Chur- vnd Fůrstlichen Capellen vorhanden seyndt[3].«

Genauere Untersuchungen darüber, wie im 17. Jahrhundert allmählich die Ausdehnung der menschlichen Stimme besonders nach der Höhe zu künstlich gesteigert worden ist, und welchen Einfluß hierbei die Einführung der Kastraten hatte, würden gewiß interessante Thatsachen zu Tage fördern. In dem von uns behandelten Zeitraum haben allein die Bässe die volle Ausdehnung ihrer Stimme besessen. Aus einer Arie Landi's und einer Motette Kapsberger's mögen einige Stellen im Anhang zum Beleg für die Staunen erregenden Leistungen der damaligen Bassisten dienen.

---

1) »*Usarla se gli ricercano tre qualità: prima dono particolaro della voce alta alla velocità; seconda pratica di fondato contrapunto; & ultima udito perfettissimo.*«

2) Noch zur Zeit des Praetorius, ja bis zu Händel's Zeiten, waren die Sänger der Altstimme Männer, nicht etwa Frauen- oder Knabenstimmen, letztere wenigstens nur ausnahmsweise.

3) A. a. O., Tomus II, Seite 17.

3. Beginne das Gesangs-Studium bei zeiten!

Meistens sprechen die Alten vom Unterricht der Knaben; schon im Alter von etwa 12 Jahren erhielten die Knaben einen regelrechten Gesang-Unterricht. Coclicus zum Beispiel meint:

»Jeder deutsche Knabe möge darnach streben, einen tüchtigen Lehrer nachzuahmen, solange seine Stimme knabenhaft ist, weil er schwierig und ganz selten die Kunst, schön zu singen, nach der Mutation erlangt, während die in der Kindheit wahrhaft erlangte Kunst nie verloren geht[1].«

Wenn wir auch diese Ansicht des Coclicus nicht teilen können, so halten wir doch einen möglichst frühen Beginn des Unterrichts für sehr gut. Wieviel schlimme Angewohnheiten, wie viele kaum ausrottbare Fehler, die sich die jungen Leute durch ihr naturwüchsiges Singen heutzutage angewöhnen, würden vermieden werden, wenn sie bereits vom 16. oder 17. Jahre an unter der weisen Pflege eines tüchtigen Gesangmeisters stünden!

4. Vom Atmen.

Über die Einzelheiten der Stimm-Übung finden wir nur einige wenige, aber bemerkenswerte Notizen. Auf die Kunst des richtigen Atmens wird zum Beispiel großes Gewicht gelegt. So sagt Bovicelli:

»Ich kann nicht umhin, am Schluß dieser kleinen Regeln von denen zu reden, die, ich weiß nicht, ob infolge der Schwäche ihrer Flanken oder weil sie Angst haben, daß ihnen der Atem ausgehe, bei jeder kleinen Note Atem schöpfen, indem sie wie Pferde anhalten, die sich vor jedem kleinen Schatten fürchten . . . . Est ist klar, daß dieser Fehler meistens nur durch die geringe Aufmerksamkeit entsteht . . . .[2]«

In gleicher Weise, wie hier Bovicelli, spricht sich Durante in der Vorrede zu seinen »*Arie devote*« über das Atmen aus[3].

5. Von verschiedenen Fehlern beim Singen.

Bovicelli fährt fort:

»Andere wieder, um so im Vorbeigehen ein paar Hauptfehler zu erwähnen, weil man nicht von allem Gesangsregeln geben kann, schließen die Zähne,

1) »*Adhibeat itaque curam Germanicus puer in imitando doctum Praeceptorem, dum vox ei puerilis est, quia mutata voce puerili, difficile aut raro ad bene canendi artem perveniet. in iuventate vero apprehensa nunquam tradet oblivioni.*«

2) »*E qui ni non posso fare, che per ultima conclusione, di queste poche Regole, non parli anco di coloro, i quali non sò, se per debolezza di fianco* (= der Flanke; das läßt vermuten, daß Bovicelli das sogenannte Bauch- oder Zwerchfell-Atmen, das in der Gegenwart als das einzig richtige gelehrt wird, kannte) *ò perche habbino paura, che gli manchi spirito. pigliano ad ogni poco di note il fiato, arrestandosi, come Cavalli paurosi ad ogni picciol' ombra.*« A. a. O., Seite 16.

3) Goldschmidt, a. a. O., Seite 32.

als wenn sie eben zischen wollten, andere bringen den Ton durch die Nase, andere haben ihn in der Kehle u. s. w.[1].«

6. Von der Verbesserungs-Fähigkeit der Stimme.

Mersenne sagt:

»Es giebt mehrere andere Eigenschaften, welche man von einer Stimme wünschen kann und die sich ziemlich selten finden, z. B. Zartheit und ein gewisser Klang, wovon die Reize abhängen, die die Zuhörer entzücken. Denn die harten Stimmen gefallen nicht, obgleich sie rein sind und die anderen Eigenschaften haben, von denen ich gesprochen habe, weil sie zuviel Schärfe und Schall haben, was die zarten Ohren (!) verletzt und verhindert, daß sie sich so angenehm in die Seele der Zuhörer einschmeicheln, um sich ihrer zu bemächtigen und sie dahin zu führen, wohin man will. Nichtsdestoweniger können die Lehrer die meisten Fehler der Stimme verbessern durch verschiedene Übungen, von denen sie Kenntnis haben, oder die sie suchen müssen, da die Natur so wenig gute und vollkommene Stimmen hervorbringt[2].«

7. Studiere fleißig, um Kunstfertigkeit zu erlangen!

»Aber es ist sehr schwierig, dies mit der Kehle hervorzubringen, wenn sich der Knabe nicht sehr viel Mühe giebt, die größten Anstrengungen macht (?) und ununterbrochen Tag für Tag wiederholt, bis er eine solche Übung erlangt, daß er nicht einmal die Zunge bewegt, sondern (den Ton) richtig und klangschön aus der Kehle herausbringt[3].«

In den Diminutionen und Passagen haben wir das Übungsmaterial, das zur Bildung der Stimme verwendet wurde. Conforto bezeichnet die Stimmbildung geradezu als einen Zweck seiner Passagen: »*per far la dispositione leggiadria*«. Vor allem gilt der Triller als Mittel zur Erlangung einer guten Kehlfertigkeit. Zacconi sagt: »Der Triller ist die

---

1) »*Alcuni anco, per toccar cosi alla sfuggita alcuni vitij in generale, perche di tutti non si può dar Regola nel Cantare, stringono i denti, quasi, che all' hora vogliono spirare: altri mandano la voce nel naso: altri nella gola.*«

2) «*Il y a plusieurs autres qualitez que l'on peut desirer dans la voix, & qui se rencontrent assez rarement, par exemple la douceur, & une certaine harmonie, dont dependent les charmes qui ravissent les Auditeurs, car les voix qui sont dures ne plaisent pas, quoy qu'elles soient iustes, & qu'elles ayent les autres qualitez, dont i'ay parlé, parce qu'elles ont trop d'aigreur, et d'esclat, qui blessent les oreilles delicates, & qui empeschent qu'elles ne se glissent assez agreablement dans l'esprit des auditeurs pour s'en rendre les maitresses & pour le conduire par tout où l'on veut. Neantmoins les Maistres peuvent corriger la pluspart des defauts de la voix par plusieurs industries, dont ils doivent avoir la connoissance, ou qu'ils doivent rechercher, puisque la nature en produit fort peu de bonnes, & de parfaites.*»

3) Coclicus, a. a. O., Blatt 32: »*Sed arduum in primis est gutture ista pronunciare, nisi multum insudet ac laboret puer, ac vim quodam modo sibi faciat, & subinde in dies secum repetat usque quo notitiam & usum pararerit in hac arte, ut ne quidem linguam moveat, sed ex gutture recte et ornate pronunciet*«.

wahre Thür, um in die Passagen einzudringen«[1]. Bei diesen Übungen beobachtete man selbstverständlich den Grundsatz: Vom Leichten zum Schweren, vom Langsamen zum Schnellen! Deshalb rät Zacconi dem Sänger, sich zuerst in stufenweisen Passagen Leichtigkeit zu erwerben, ehe man zu Sprüngen übergeht. Conforto aber empfiehlt, sich im Anfang damit zu begnügen, nur mit Achteln zu passeggieren[2].

Zweistimmige Solfeggien, bei denen der Schüler die verzierte Stimme und der Lehrer eine unverzierte sang, finden wir bereits in dem Büchlein Banchieri's.

Aus dem im Anhang mitgeteilten Verzierungs-Beispielen würden sich jedenfalls auch für den Gesangs-Unterricht unserer Tage zahlreiche vortreffliche Stimmbildungs-Übungen auswählen lassen.

B. Vom Verzieren der Kompositionen im besonderen.

Ehe wir nun die einzelnen Regeln mitteilen, möge noch die wichtige Frage erörtert werden: War die Verzierungs-Kunst an sich künstlerisch berechtigt?

Man begegnet Anschauungen, die ihr jeden künstlerischen Wert absprechen. Fr. X. Haberl[3] zum Beispiel nennt die Diminutionen, »unglaubliche Verirrungen«; er sagt, Bovicelli habe Palestrina's Madrigal *Io son ferito* »verballhornisiert«. »Vandale« und »Barbar« sind die Namen, die er den Herausgebern verzierter Kompositionen widmet. In dieser Weise kann man nach unserer Ansicht die Frage nicht abthun.

Chrysander, der die puristischen Anschauungen seiner Zeit in Bezug auf Händel's Werke besiegte, sagt einmal sehr schön:

> »Wahres Interesse wird man nur erregen, wahres Verständnis nur wecken können, wenn man die besten Seiten des behandelten Gegenstandes ins Licht stellt; und das kann geschehen, ohne der geschichtlichen Wahrheit Abbruch zu thun, denn nur der Kern eines Dinges, der eben in seiner Tugend und Tüchtigkeit liegt, ist es, welcher das historische Gewächs und die geschichtliche Kontinuität erzeugt[4].«

Die Verzierungs-Kunst verdient es, nach diesen Grundsätzen gewürdigt zu werden. Daß es sich bei ihr um eine Sache von musikgeschichtlicher Bedeutung handelt, geht allein schon aus der großen Zahl der theoretischen und praktischen Werke hervor, die ihr im 16., 17. und 18. Jahrhundert gewidmet worden sind. Was insbesondere Palestrina und den

---

1) Chrysander, a. a. O., Band VII, Seite 352.
2) »*E contentandosi per un principio passaggiare solo di crome ecc.*«
3) Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 24. Jahrgang, Seite 142.
4) Jahrbücher für Musik-Wissenschaft, Band 2 (1867), Seite 334.

sogenannten Palestrina-Stil anlangt, so ist es von hohem Interesse, daß sowohl eine Anzahl seiner Werke wie solche seiner Zeitgenossen unter den Augen ihrer Verfasser mit Verzierungen versehen erschienen. 1584 veröffentlichte Girolamo della Casa zum Beispiel Diminutionen zu Kompositionen von Orlando di Lasso, Andrea Gabrieli und Palestrina, die sämtlich noch am Leben waren. - 1591 erschienen von Gio. Bassano die Diminutionen zu Werken von Gioseppe Guami, Orlandi di Lasso, Luca Marenzio, Claudio Merulo, Gio. Maria Nanino, Palestrina und Annibale Stabile, die gleichfalls noch lebten, teilweise mit Bassano zusammen in Venedig.

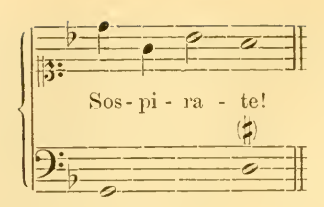
Ist es anzunehmen, daß diese Komponisten das Diminuieren ihrer Werke zugelassen haben würden, wenn sie es als Barbarei und Vandalismus empfunden hätten? Würden sie nicht energisch das Erscheinen ihrer Werke in »verballhornisierter« Form verhindert, zum mindesten sich verbeten haben? Statt, daß wir hiervon etwas hören, folgt 1594 abermals ein Band verzierter Werke, herausgegeben von Bovicelli, gleichfalls einem angesehenen venetianischen Musiker. Und auch durch die florentinische Reform-Bewegung wird hierin nichts Wesentliches geändert. Jacopo Peri schreibt — wie schon erwähnt — in der Vorrede zu *Euridice*, die Sängerin Vittoria Archilei habe seine Musik »mit jenen reizvollen und anmutigen Wendungen geschmückt, die durch die Notenschrift nicht auszudrücken sind«. Caccini hat uns selbst in seinen *Nuove Musiche* mitgeteilt, wie ein und dieselbe Arie aus seinem »*Rapimento di Cefalo*« in 3 verschiedenen Arten reich verziert von den berühmten Sängern Melchior Palantrotti, Jacopo Peri und Francesco Rasi gesungen worden ist. Die Werke sämtlicher Meister des neuen Stils: Peri, Caccini, Gagliano u. s. w. enthalten Verzierungen, und Monteverdi hält es für besser, um allen Zweifeln vorzubeugen, die große Solo-Szene des Orfeo in seiner Oper *Orfeo* in doppelter Form, einfach und verziert aufzuschreiben.

Wenn also die Meister des alten und des neuen Stils ihre Werke teils selbst verzierten, teils sie ungehindert von zeitgenössischen Musikern ausschmücken ließen, so müssen wir uns schon bemühen, ihre Gründe dafür aufzusuchen.

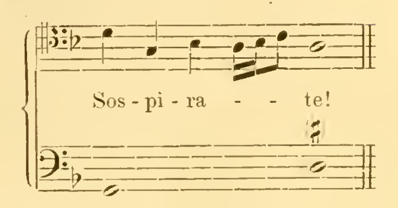
Sie waren sich — das ist der Grund — der Ausdruckskraft der Ornamente wohl bewußt — im Gegensatz zu unsern Puristen, die nur immer auf eitlen Virtuosen-Unfug fahnden.

Einige Stellen aus den ersten monodischen Werken mögen von dieser Ausdruckskraft zeugen.
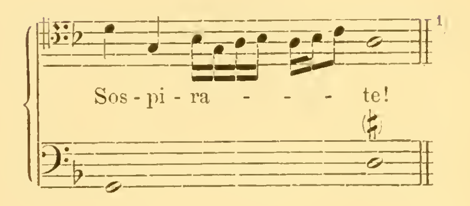
In Caccini's *Euridice* klagen Hirten und Ninfen über den Tod der Euridice. Jeder von fünf kleinen Solosätzen schließt mit einem schmerzlichen »*sospirate*«. Die drei ersten »*sospirate*« sind gleich:



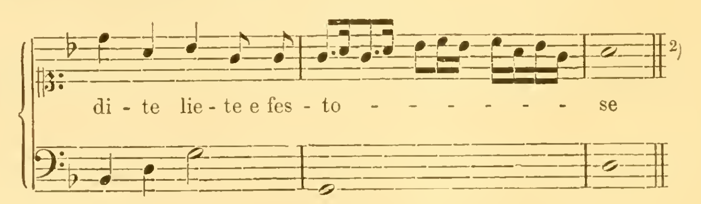
Das vierte singt dagegen der Hirt so:



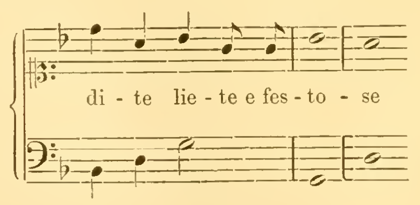
und das fünfte so:



Die Steigerung des Ausdrucks ist ohne weiteres erkennbar. — Am Anfang derselben Oper preisen Hirten und Ninfen den Orfeo und die hochbeglückte Euridice, indem sie singen:



Caccini hätte ruhig nach der herrschenden Sitte die Stelle so schreiben können:



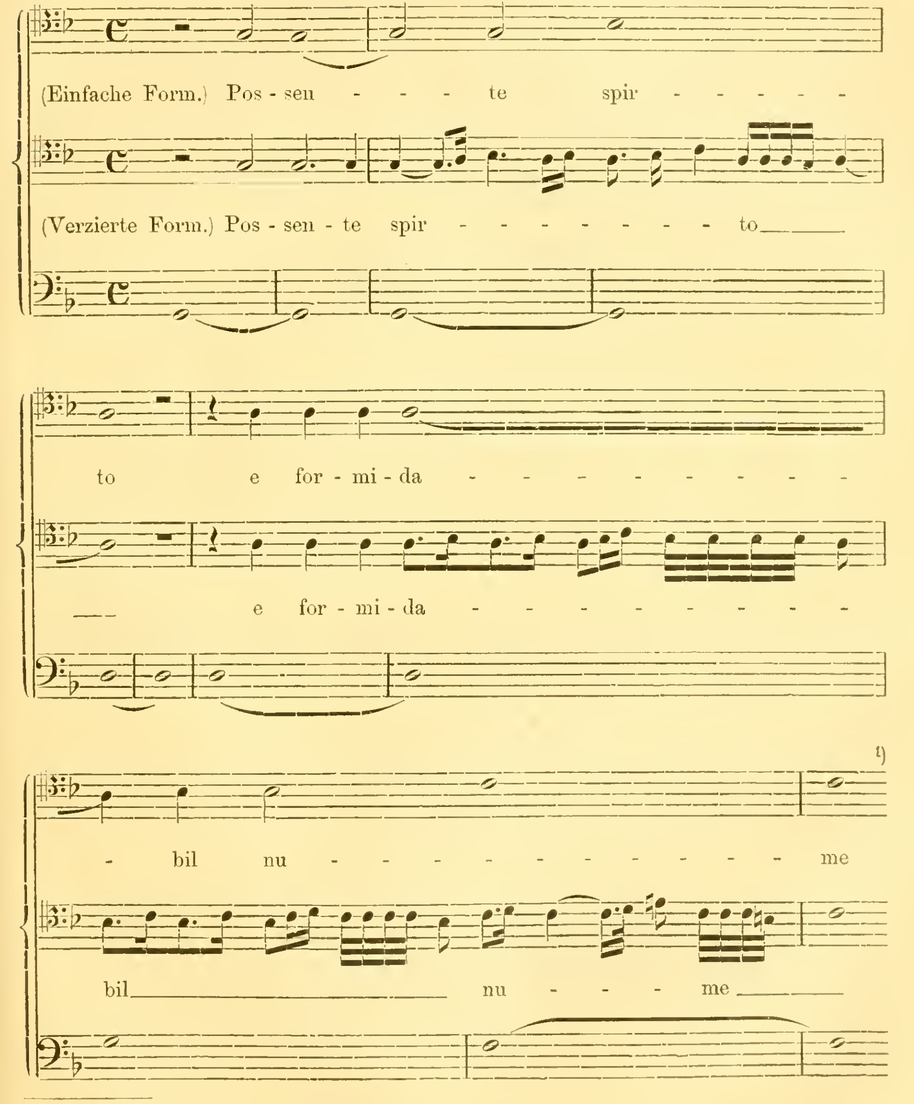
1) Eitner, Die Oper, Band I. Seite 63 f.

2) Eitner, a. a. O., Seite 39.

Ganz von selbst würde der Sänger dem Wort »festose« durch eine Verzierung den freudigen Ausdruck verliehen haben, den Caccini thatsächlich mit der kleinen Passage erreicht.

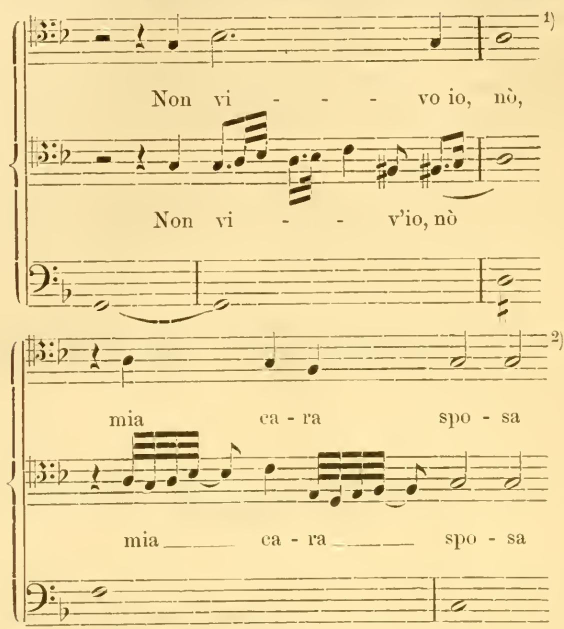
Besonders deutlich wird bei Monteverdi der innere Wert der Verzierungen erkennbar. Hierfür einige Beispiele aus seinem *Orfeo.*

Im III. Akt betritt Orfeo mit ehrfurchtsvollem Schauer die Unterwelt. Er beginnt seinen Gesang:



1) Eitner, a. a. O., Seite 181.

Der Seelenzustand Orfeos kommt in diesen bebenden Tönen zum richtigen und schönen Ausdruck. Dasselbe gilt von folgenden Stellen:
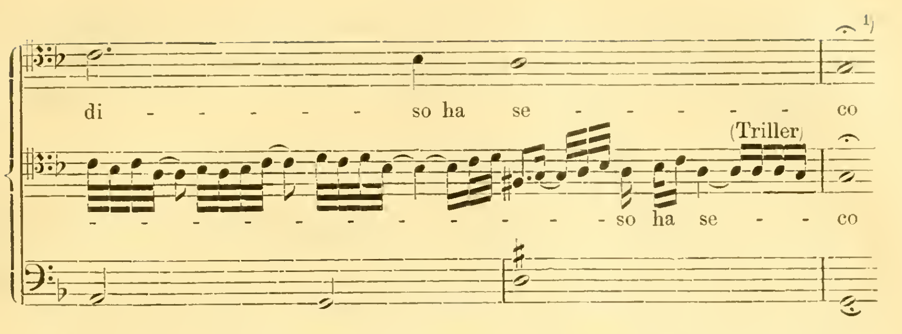


Wie leidenschaftlich wird der Ausdruck in folgender großen Passage:

tan - - - - - - -
(Triller)
tan - - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - ta bel - lez - za il pa - ra-
(Triller)
- - - - - - - ta bel - lez - za il paradi - -

1) Eitner, a. a. O., Seite 183.

2) Eitner, a. a. O., Seite 184.



Wir müssen hierbei darauf hinweisen, daß in der Ausführung dieser Verzierungen durch einen bedeutenden Gesangskünstler ihre Wirkung eine viel bessere sein muß, als es nach dem Notenbild scheint. Die Notenschrift ist thatsächlich nur unvollkommen im stande, die Feinheiten des künstlerischen Gesangs wiederzugeben. Das war auch der Grund, wie uns Jacopo Peri berichtet[2], daß die alten Meister die Gesangs-Stimmen nur skizzenhaft niederschrieben.

In der Ausdruckskraft der Verzierungen, die sich durch viele Beispiele noch belegen ließe, liegt also — um mit Chrysander zu reden — der Kern, welcher das historische Gewächs, die Verzierungskunst, erzeugte. Freilich können wir nicht in Abrede stellen, daß sich der Kern teilweise zu unschönen Mißbildungen auswuchs. Es lag auch zu nahe, den eigentlichen Zweck aus dem Auge zu verlieren und das Mittel — die virtuose Kehlfertigkeit zum Selbstzweck zu machen. Gegen diese Gefahr einzuschreiten fühlten sich vor allem die Florentiner Hellenisten verpflichtet. Im Eifer griffen sie freilich in der Form ihrer Abwehr mitunter fehl, wie zum Beispiel Caccini, wenn er sagt:

»Es ist zu bedenken, daß die Passagen nicht erfunden sind, weil sie zur guten Manier des Singens notwendig gehören, sondern um denjenigen, die nicht wissen, was mit Leidenschaft singen heißt, einen Ohrenschmaus zu bereiten. Wenn man dies einsehen würde, wären zweifellos die Passagen verworfen, weil nichts in größerem Widerspruch zur echten Leidenschaft steht, als sie[3].«

Denn seine Absicht konnte nur sein, dem Mißbrauch der Verzierungen zu steuern; ganz auf sie zu verzichten, lag nicht in seinem Sinn, wie er ja in den *Nuove Musiche* deutlich genug gezeigt hat.

Wir aber haben Veranlassung, für die Verzierungen und ihren vernünftigen Gebrauch einzutreten; denn die gegenwärtige Gesangsmusik mit ihrer schroffen Ablehnung derselben beraubt sich nur eines schönen und wertvollen Ausdrucksmittels, ja sie

1) Eitner, a. a. O., Seite 186 f. 2) Siehe Seite 59.
3) Goldschmidt, a. a. O., Seite 16.

begeht eine Barbarei, wenn sie dieselben bei den alten Werken wegläßt, die voraussetzen, daß sie der Sänger hinzufügt.

Nunmehr mögen die Hauptregeln über die Verzierungs-Kunst mitgeteilt werden.

1. Alle Stimmen dürfen verzieren.

Zacconi hält für den kolorierten Solo-Gesang am dankbarsten die Sopran-, dann die Alt-, Tenor- und Baß-Stimme. Mersenne sagt:

»Die Sopranstimme macht die Diminutionen . . . . Daher kommt es, daß manche Leute den Vortrag eines guten Soprans mehr lieben, als ein ganzes Konzert . . .[1]).«

Über die Frage, ob auch in Chorsätzen die Bassisten berechtigt seien, Koloraturen zu machen, ist man geteilter Ansicht. Banchieri schließt den Baß aus[2]). Am interessantesten spricht sich Cerone über diesen Punkt aus. Er sagt:

»Die Dissonanzen und Verworrenheiten nehmen dann noch zu, (sehen wir um Gottes Willen, wie weit dieses Laster und dieser Unsinn gekommen sind) wenn diejenigen, die die Baßstimme singen, sich auch mit Passagen aufs hohe Pferd setzen, (indem sie vergessen, daß der Baß die Basis und das Fundament ist, auf dem die Kantilene gebaut ist. Wenn dieses nicht fest ist, muß das ganze Gebäude zu Boden stürzen). Und von diesem besonderen Vergnügen lassen sie sich so weit hinreißen, indem sie nicht nur zur Tenorstimme aufsteigen, sondern auch in den Kontralt geraten, und, wenn auch das nicht genügt, beinahe bis in den Sopran, indem sie auf diese Weise bis zum Gipfel klettern und darnach nicht heruntergelangen ohne überzuschnappen. In diesem Falle geraten die andern Stimmen ins Wanken und sind in großer Gefahr, alle den Halt zu verlieren ohne Hoffnung auf Hilfe.

Wer aber den Namen eines sehr praktischen und verständigen Bassisten wünscht, der soll seinen Cantus firmus ganz (unverändert) und sanft singen . . . Falls er Solo singt mit der Orgel oder mit einem andern Instrument ohne Begleitung einer andern Stimme oder höchstens mit einer einzigen: in diesem Falle muß er, um zu zeigen, daß er am rechten Ort und zur rechten Zeit seine Rolle zu spielen weiß, mit Passagen und Tiraden singen, ja er ist sogar dazu verpflichtet seiner Ehre wegen, indem er, soweit er es bequem kann, auf- und absingt.

Das hörte ich mit großem Genuß und zu meiner Befriedigung mehrmals in Rom im Jubeljahr 1600, besonders von einem gewissen Paulone am Vorabend des S. Juan Laterano am Tage der Beschneidung Christi[3]).«

1) »*La voix du Dessus . . . fait ordinairement les diminutions . . .: de la vient que plusieurs aiment mieux entendre le récit d'un bon Dessus, qu'un concert entier . . .*»

2) »Die Accente können von allen Stimmen, den Baß ausgenommen, verwendet werden.«

3) «*Y entonces creeen mas estas dissonancias y confusiones (vemos por amor de Dios hasta adonde llegado tiene este vicio y esta frenesia) quando que los que se exercitan en la parte de Baxo (no se recordando, por dexar de dezir, no sabiendo, que*

Noch für die Gegenwart wird es wohl Geltung behalten, daß man zum Koloratur-Gesang am liebsten hohe und bewegliche Sopran-Stimmen verwendet; je tiefer die Stimme, desto weniger soll sie sich mit Kehlkünsten abgeben. Die ungeheure Vorliebe für den glänzenden Koloratur-Gesang zeitigte bekanntlich im 17. und 18. Jahrhundert die merkwürdige Erscheinung, daß die tiefen, für Koloraturen am wenigsten geeigneten Männer-Stimmen in den Opern immer seltener wurden und schließlich eine Zeit lang ganz aus der italienischen Oper verschwanden, während in gleichem Maße die Zahl der hohen Sopran-Partien, die man fast durchweg mit Kastraten besetzte, zunahm.

2. Dem Text ist besondere Fürsorge zu widmen.

a) Zu diesem Zwecke muß sich der Sänger zunächst eine reine Vokalbildung angewöhnen. Zacconi verlangt, der Sänger solle laut und kräftig und schnell auf allen Vokalen üben[1]). Mersenne sagt:

»Dazu muß man lehren, die 5 Vokale a, e, i, o, u gleichmäßig auszusprechen, wenn man Kadenzen und Passagen macht[2]).«

Diesem Grundsatz entsprechend finden wir in Francesco Rognoni's Beispielen als Text-Unterlage unter den Passagen folgende Worte: *Sancta Maria, ora pro nobis. Deus meus, Vita mea, Alleluia, Refugium meum etc.*, in denen alle Vokale enthalten sind. Da aber thatsächlich i und u höchst unbequeme Vokale für längere Passagen sind, so werden sie von den bedeutendsten Methodikern und Praktikern für die Koloraturen ausgeschlossen. Bovicelli zum Beispiel sagt:

---

ella es la basa y el fundamento, sobre del qual esta fabricada aquella cantilena; que no estando queda y muy firme, conviene que toda aquella fabrica vaya por tierra) se ponen cavalleros sobre la chimera de las Glosas; y deste particular deleyte, se dexan llevar tan adelante; que no solamente passan en la parte de los Tenores, mas llegan à la delos Contraltos; y no bastando, casi casi à la de los Tiples: subiendo de tal manera à la cumbre, que despues no pueden abaxar si no es à tropeçones y à rompicuello. En este demedio las otras partes andan vacilando, con hallarse en muy grande peligro de yr todas en precipicio, sin esperança de poder ser soccorridas.

Pero quien dessea el nombre de Baxo muy pratico y de juyzio, cante su parte firme, entera y dulcemente ... Si caso no (?) cantasse solo en el Organo ò con otro instrumento, sin acompañamiento de otra parte, ò quando mucho con una sola: que en tal occasion, para mostrar que sabe exercitar su parte à lugar y tiempo le conviene, antes es tenido por honra suya cantar glosado y con tiradas de garganta, subiendo y baxando todo lo que pudiere comodamente.

Lo qual con mucho gusto y satisfacion mia ay hazer diversas vezes en Roma, el año Jubileo de mil y seyscientos; particularmente à un tal Paulone, a las Visperas que se hizieren en S. Juan Laterano, el dia de la Circumcision de N. Señor.»

1) Chrysander, a. a. O., Band VII, 351.

2) «*Et pour ce sujet ils doivent leur enseigner la maniere de prononcer egalement bien les 5 voyelles a, e, i, o, u, en faisant les cadences & les roulemens.* A. a. O., 356.

»Oftmals ist die eine Silbe mehr als die andere geeignet, eine Passage zu machen, wie a, e, o im Vergleich zu i und u, die beide nicht so bequem für die Stimme sind, wie die ersteren, wegen der Verschiedenheit, sie auszusprechen [1].«

Von Cerone erfahren wir, daß in der damaligen Gesangs-Praxis von i und u für Koloraturen möglichst wenig Gebrauch gemacht wurde.

»Wenn der Sänger es gut machen will, muß er auf jedem dieser Beispiele (Cerone's 156 Verzierungs-Beispiele) alle fünf Vokale singen, nämlich a, e, i, o, u, weil einige geschlossen ausgesprochen werden müssen, wie i und u (und aus diesem Grunde haben die römischen und neapolitanischen Glossatoren sie aus ihren Übungen entfernt, weil sie schwer sind und in der Aussprache sehr häßlich), einige andere halb offen, wie e und o, und einen breit und ganz offen, nämlich a [2].«

Reine Vokale und scharfe Aussprache der Konsonaten bedingen das Verständnis des Textes. Auf eine solche verständliche Text-Aussprache legte schon Zacconi großen Wert. In ganz besonders treffender Weise hat sich Mersenne darüber ausgesprochen:

»Eine der größten Vollkommenheiten des Gesangs besteht in der guten Aussprache der Worte und in einer so deutlichen Wiedergabe, daß auch nicht eine einzige Silbe davon verloren geht. Das bemerkt man im Vortrage Baillif's, der sehr deutlich ausspricht und alle Silben erklingen läßt, während sie die meisten in der Kehle ersticken und so stark zwischen Zunge, Zähnen und Lippen pressen, daß man fast nichts hört, was sie vortragen — sei es, weil sie nicht genug den Mund öffnen, oder die Zunge nicht so bewegen, wie es sein muß. Darauf müssen die Meister Fleiß verwenden, damit die Pagen oder andere Kinder, die vor dem König oder in den Kirchen singen müssen, eben so gut beim Singen aussprechen, als wenn sie einfach redeten und ihr Vortrag dieselbe Wirkung habe wie eine gut gesprochene Rede [3].«

---

1) »*Molte volte le stesse sillabe aggiutano a far un Passaggio l'una più dell' altra come A. E. O in rispetto de J & V, quali due non sono cosi commode alla voce, come le prime, per la diversità del pronunciarle.*« A. a. O., 8.

2) Cerone, a. a. O., 551: »*Y si quisiere hazer bien, conviene que sobre qualquiera exemplos destos, cante todas cinco vocales, que son A, E, I, O, U: porque algunas dellas quieren ser pronunciadas cerradas, como I y Y (que por esta causa los glosadores Romanos y Napolitanos las tienen desterradas de sus exercicios: digo porquanto parecen difficiles y muy feas en la pronuncia) algunas otras medio abiertas, como E y O: y una larga y del todo abierta, que es A*«.

3) A. a. O., S. 356: «*L'une des grandes perfections du chant consiste à bien prononcer les paroles, & à les rendre si distinctes, que les auditeurs n'en perdent pas une seule syllabe: ce que l'on remarque aux recits de Baillif, qui prononce fort distinctement, & qui fait sonner toutes les syllabes, au lieu que la plus part des autres les étouffent dans la gorge, & les pressent si fort entre la langue, les dents, & les levres, que l'on n'entend quasi rien de ce qu'ils recitent, soit faute de n'ouvrir pas assez la bouche, ou de ne remuer pas la langue comme il faut. C'est à quoy les Maistres se doivent estudier, afin que leurs escoliers leurs facent de l'honneur, & que les Pages & autres enfans qui doivent chanter devans le Roy, & dans les Eglises, prononcent aussi bien en chan-*

b) Die deutliche Aussprache wollen wir als die äußere Seite einer vollkommenen Text-Behandlung bezeichnen. Dann ist deren innere Seite die Verbindung des Wortes mit einem treffenden musikalischen Ausdruck. Das ist eine Forderung, die so alt ist, wie der Gesang selbst. Der älteste unserer Lehrmeister des kunstvollen Singens, Ganassi, sagt denn auch:

»Ich weiß, daß dein Meister der kunstgeübte und erfahrene Sänger ist, der, wie du weißt, wenn ihm ein Gesang vorgelegt wird, zuerst die Natur des Textes dieser Komposition erwägt, das heißt, wenn der genannte Text von heiterer Art ist, so singt er in seinen Tönen und im Klang seiner Stimme heiter oder lebhaft, und wenn der Text klagend und leidenschaftslos ist, so verändert er alsdann den Ausdruck in sanfter und klagender Weise [1].«

Diese Forderung wurde mit verstärktem Nachdruck in der florentinischen Reform-Bewegung an die Komponisten und Sänger gestellt. Die Florentiner waren ja zu der Überzeugung gelangt, daß es mit der mehrstimmigen Musik unmöglich sei, dem Inhalt des Textes gerecht zu werden; »sie schätzten — wie Caccini sagt — jene Art von Musik nicht, die die Worte nicht gut verstehen läßt und den Zusammenhang und das Versmaß verpfuscht, indem sie bald die Silben verlängert, bald verkürzt, um sie dem Kontrapunkt anzubequemen« [2].

Sie kamen zu der Erkenntnis, »weil heutzutage der Ausdruck der Worte sehr mangelhaft und ihr Vortrag wenig anmutig war, daß es notwendig sei, um dies (den richtigen Ausdruck) zu erzielen, eine Art zu erfinden, daß man die Kantilene (dem Text) passender ausführen könne, sodaß die Poesie deutlich vernommen werden könne und die Verse nicht verhunzt würden« [3].

Diese Art fand man bekanntlich im *Stile Recitativo*, der nach Doni's Schilderung sogleich überall eingeführt wurde, weil er mehr erfreute, als die *maniera madrigalesca*, »wegen des großen Schadens, der durch diese dem Sinn der Worte zugefügt wurde« [4].

---

tant, comme s'ils parloient simplement, & que leurs recits ayent mesme effet qu'une harangue distinctement prononcée».

1) »*Sapi che il maestro tuo sara el suficiente & perito cantore come tu sai il quale quando a lui e anteposto canto alcuno prima considera sanamente la natura delle parole di essa compositione cioe se ditte parole sono di natura alegra lui con il suo modo & voce alegra over vivace & se sono lamentevole & placabile & alora lui tal pronontia rimove in suave & lamentevole modo.*«

2) Goldschmidt, a. a. O., Seite 16.

3) »*Che siccome l'odierna nell' espressione delle parole era molto difettosa, e nel suo procedere mal graziosa; così a volere avvicinarsi a quella, era necessario trovar modo, che le cantilene si potessero più acconciamente proferire; sicchè la Poesìa si sentisse scolpitamente, e i versi non si storpiassero.*« (Doni, *Trattato della Musica Scenica*, Seite 23.)

4) »*Per la gran perdita, che vi si fa del senso delle parole*« (Doni, a. a. O., S. 23).

Die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks war das Hauptbestreben der Florentiner. Das mußte natürlich auch auf die Verwendung der Verzierungen Einfluß ausüben. Es liegt zum Beispiel in der Natur der großen, schnellen Passagen, den Eindruck des Lebhaften, Freudigen und Feurigen zu erwecken, während durch gewisse kleine Accente und durch die Exklamazionen mehr sehnsüchtige und schmerzliche Gefühle ausgedrückt werden konnten. Deshalb mußte die Verwendung dieser Mittel je nach der Art des Textes eine verschiedene sein. Aber auch hier müssen wir betonen, daß die Erkenntnis dieser Gesetze schon vor der Florentiner Reform vorhanden war. So sagt Meister Bovicelli:

»Wie es für einen Komponisten falsch sein würde, wenn er einen schwermütigen Text mit lustigen Noten oder einen heitern Text mit traurigen Noten begleiten würde: ebenso muß man beim Singen den Sinn der Worte soviel als möglich ausdrücken, das heißt einen ernsten Text verbräme man nicht mit Passagen, sondern begleite ihn sozusagen mit schwachen Accenten und trauriger Stimme; wenn aber die Worte heiter sind, so wende man Passagen an und gebe ihnen auch Lebhaftigkeit, indem man verschiedene Noten anwendet [1].«

Dieses klar ausgesprochene Prinzip wird dadurch nicht erschüttert, daß Bovicelli eine Ausnahme gestattet, indem er fortfährt:

»Wie es im Sprichwort heißt: Keine Regel ohne Ausnahme: also wird es auf alle Fälle manchmal auch über ernsten Worten erlaubt sein, einige Passagen zu machen, wenn es so die Konsonanz und Harmonie der Stimmen verlangt; wenn sie vielleicht den ganzen Ernst auch nicht ausdrücken werden, den die Worte verlangen. Man darf es aber nicht ohne Überlegung thun und nur, wo die Passagen es erfordern [2].«

c) In der Frage nach dem rechten Ort für die Anbringung der Passagen läßt sich im letzten Grunde keine entscheidende Regel aufstellen. Bei der unendlichen Verschiedenheit der Kompositionen kann nur das ästhetische Gefühl des Künstlers, sein feiner Takt, die letzte Entscheidung fällen. Dieses Taktgefühl aber wird beeinflußt von den allgemein herrschenden ästhetischen Überzeugungen, indem der eine Zeitgeschmack ein Mehr, der andere ein Weniger für schicklich halten

1) »*Come sarebbe disdicevole molto a chi scrive, se le parole sono molte* (soll heißen *meste*) *accompagnarle con note allegre, ò note meste sotto parole allegre: Cosi nel cantare si devono più che si può, imitare le parole; cioè parole meste, non adornarle con Passaggi, ma accompagnarle, per così dire, con accenti, & voce flebile; se le parole sono allegre, usar Passaggi, e darli anco vivacità, facendo note variate.*«

2) »*Ad ogni modo, come per proverbio si dice, ogni regola patisce qualche eccettione: onde sarà lecito alcuna volta anco sotto parole meste (se cosi ricerca la consonanza, & armonia delle parti) far alcuni Passaggi, se ben forse non isprimessero tutta quella mestitia, che ricercano le parole, che però e non si deve far senza giuditio, e con occasione di Passaggi, che lo ricerchino.*«

wird. In dem Zeitraum, der uns in dieser Arbeit beschäftigt, vertrugen die ästhetischen Anschauungen jedenfalls ein weit größeres Maß der gesanglichen Ornamentik, als beispielsweise die Anschauungen der Gegenwart. Caccini's Verzierungen in seiner *Euridice* und seinen *Nuove Musiche* erscheinen uns als viel zu viel. Und doch ist gerade Caccini einer derjenigen, die gegen den übermäßigen Gebrauch der Gesangs-Ornamente Front machten.

Wenn wir bei den alten Meistern in Bezug auf den inneren Zusammenhang zwischen dem Wort und der Verzierung keine feste Regel finden, so haben sie dafür über die äußeren Beziehungen beider genauere Angaben hinterlassen. So wird zum Beispiel von Bovicelli gelehrt, nur auf lange Silben Verzierungen zu legen:

»Große Aufmerksamkeit muß man also zunächst beim Zerteilen der Noten, um zu accentuieren oder Passagen zu machen, haben, und zwar, damit man nicht in einen Barbarismus verfalle, indem man die kurzen Silben lang und die langen kurz macht: das würde nicht weniger unpassend sein, als es unpassend und gegen jedes natürliche Verhältnis wäre, wenn einer lange Beine hätte und ließe die Steigbügel kurz oder umgekehrt[1].«

Diese Regel wird von Caccini und Durante ganz ähnlich ausgesprochen, Durante hat sogar das gleiche Wort »Barbarismo« für den gerügten Fehler. Caccini macht von dieser Regel eine Ausnahme:

»Ich habe dieselbe Regel beim Anbringen der Passagen beobachtet, obwohl ich als eine gewisse Ausschmückung zuweilen einige wenige Achtel verwendet habe bis zum Wert eines Viertels oder höchstens eines halben Taktes, auf eine kurze Silbe, welche, weil sie schnell vorübergehen und keine Passagen sind, sondern eine gewisse Erhöhung der Anmut, geduldet werden können. Überdies gestattet die Erwägung im einzelnen Falle für jede Regel gewisse Abweichungen[2].«

Auf alle Fälle empfiehlt sich ein sparsamer Gebrauch der Koloraturen!

Zacconi sagt:

»Fürwahr, die da zuhören und lauschen, spenden dem, der nur sparsam die Gorgia gebraucht, unendliches Lob, haben ein Auge auf ihn und erwarten immer, daß er es noch besser machen werde. Und es ist doch auch weit besser, daß die Hörer mit wenig aber guter Gorgia zufrieden scheiden, als daß sie von vielem aber schlechtem Kolorieren Mißfallen und Ekel bekommen und unzufrieden davon gehen.«[3]

---

1) »*Grand' avertenza dunque primieramente si deve haver nel romper le note per accentuare, ò far Passaggi, e questo per non far qualche barbarismo, facendo le sillabe corte longhe; e le longhe corte: che non meno disdice di quello, che sarebbe disdicevole, e sproportionato ad uno che havesse longhe le gambe, lasciar corte le staffe, od al contrario.*«

2) Goldschmidt, a. a. O., Seite 16.

3) Chrysander, a. a. O., Band VII, Seite 344.

»Wenn einer Meister geworden ist in diesen Schmuckwerken und Passagen, so soll er sie nicht immer anwenden; ebenso wie bisweilen an einer Frau auch ein einfacher Schmuck gefällt.«[1])

Zacconi fordert auch, daß die Meister es den Schülern zur Pflicht machen, mit den Accenten und Verzierungen Maß zu halten:

»Wie zu viele Süßigkeit die schmackhaftesten und kostbarsten Gerichte verdirbt, so erregen auch überreiche Ausschmückungen Überdruß und Langeweile.«[2])
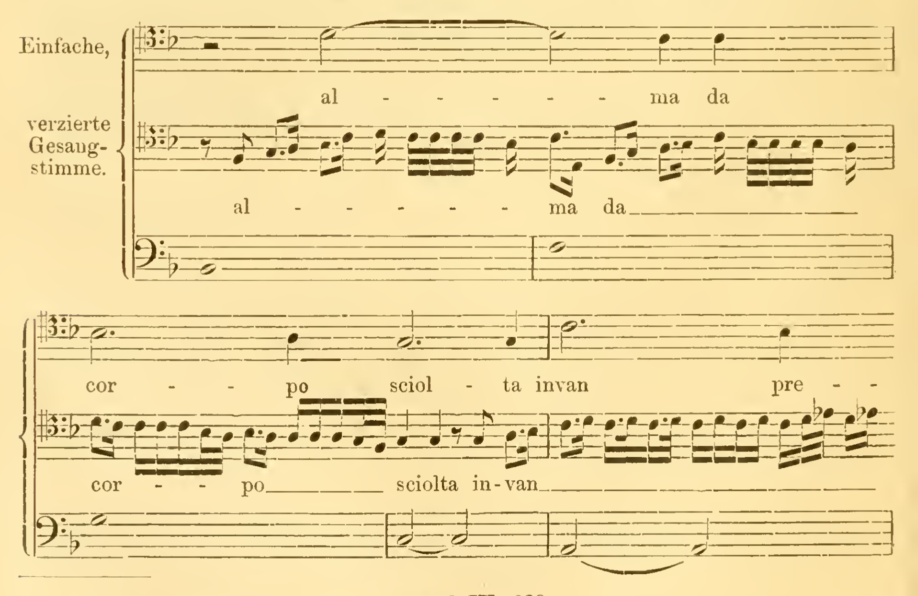
Welche Stellen in den Kompositionen gelten als geeignet oder ungeeignet zum Verzieren?

Das Verzieren ist verboten an den Anfängen der Tonsätze.

Bovicelli rügt es als Fehler, daß manche »vom Beginn des Gesanges und von der ersten Note an wie rasend anfangen, Passagen zu machen»[3]).

Zacconi lehrt: »Die Anfänge der Stücke, außer, wenn sie nicht ganz bekannter Art sind, müssen immer mit einfachen und schlichten Accenten ausgesprochen werden«[4]).

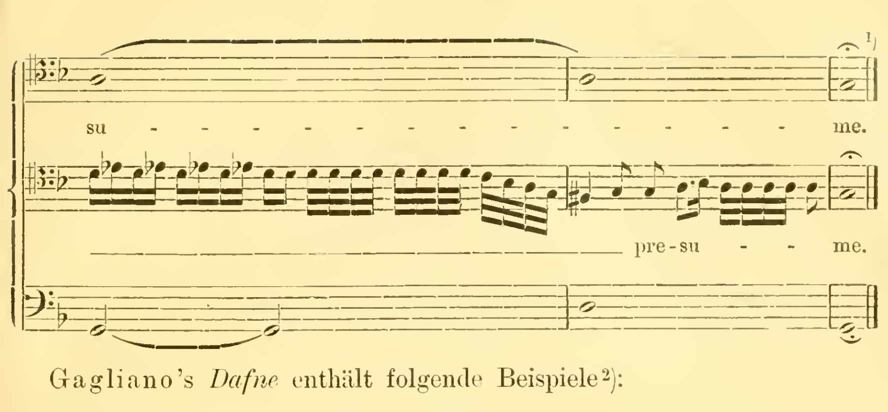
Ferner darf nicht auf Viertelnoten koloriert werden. »Halbe Noten kann man ausschmücken, sogar mehrere hintereinander«[5]). Francesco Rognoni giebt dagegen Diminutionen auch über Viertelnoten. In der Zeit der Monodie wurden gleichfalls mehrere Noten nacheinander zu einer Passage aufgelöst. So finden wir in Monteverdi's *Orfeo* folgendes Beispiel:



1) Band VII, 359. 2) Band IX, 288.

3) »*Altri finalmente dal principio del canto, e sin dalla prima nota cominciano (come si suol dire) alla disperata, a far Passaggi.*«

4) A. a. O., Band VII, 345. 5) Zacconi, a. a. O., VII, 347.



Gagliano's *Dafne* enthält folgende Beispiele[2]):

Amor, che dianzi di_sprezza - - - - - - - - - - - -

- - - - sti al-te - ro o fiam - - - - -

3)

- - - - - - - - - - - - - - - - - ma o ge - lo

4)
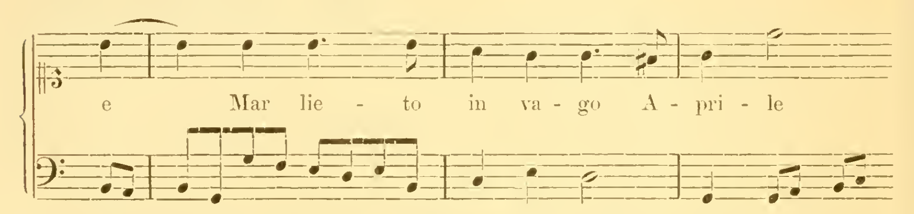
---

1) Eitner, a. a. O., Seite 182.

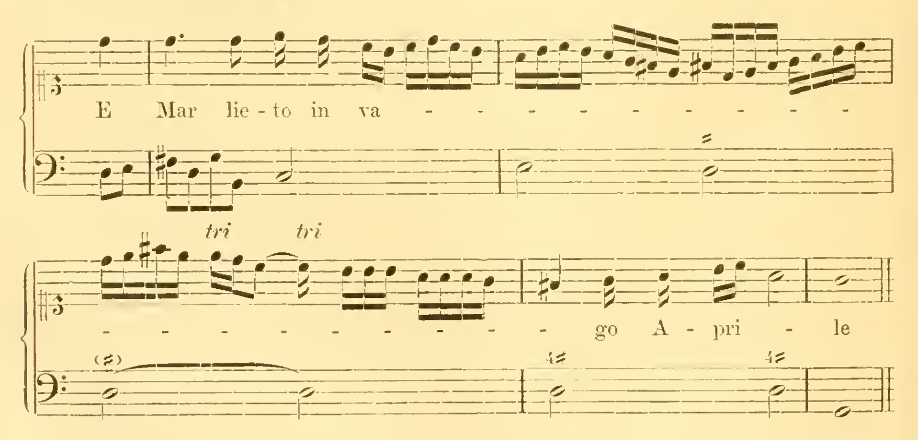
2) Wir setzen die Singstimme, wie sie unverziert heißen muß, über die verzierte Stimme. 3) Eitner, a. a. O., Seite 100. 4) Eitner, a. a. O., Seite 111.

d. Wo soll hauptsächlich koloriert werden? Vor allem bei den Kadenzen. Von Ganassi bis zu Mersenne spielen die Kadenzen oder Klauseln in der Verzierungs-Kunst die größte Rolle. Ihnen werden regelmäßig besonders zahlreiche einfache und verzierte Beispiele gewidmet. Da in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts die Kadenzen so außerordentlich häufig auftraten, so war es geradezu ein Bedürfnis, sie durch möglichst verschiedene Ausführung schon äußerlich etwas genießbarer zu machen. Außerdem hatten die Kadenzen den höheren Zweck, den Hauptbegriff des Text-Gedankens zu betonen. Wie das ausgeführt wurde, können wir vortrefflich an der bereits erwähnten Arie erkennen, die Peri als Einlage für die Oper *Flora* von Gagliano geschrieben hatte.

Der Gedanken-Inhalt dieser Arie ist kurz gesagt: Wie schön ist die Natur im lieblichen Lenze — *in vago Aprile*! Die Arie besteht aus vier Strophen, die von einem Ritornell unterbrochen werden. Der Schluß der vierten Strophe ist folgender:



Um den Hauptbegriff »*in vago Aprile*« zu betonen, wiederholt Peri die obigen Worte, indem er sie zum Ritornell singen und durch eine große Kadenz abschließen läßt:
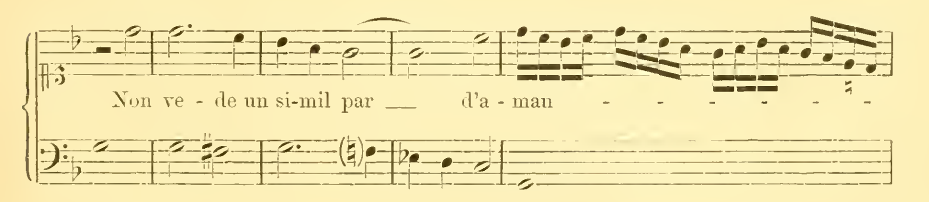


Wurden die Kadenzen, wie es sehr oft der Fall war, nicht ausgeschrieben, so geschah dies, weil die Komponisten sicher waren, daß die Sänger von selbst den nötigen logischen Trumpf in die ihrer Disposition nach wirksamsten Wendungen kleiden würden. Und wenn diesen aus technischen
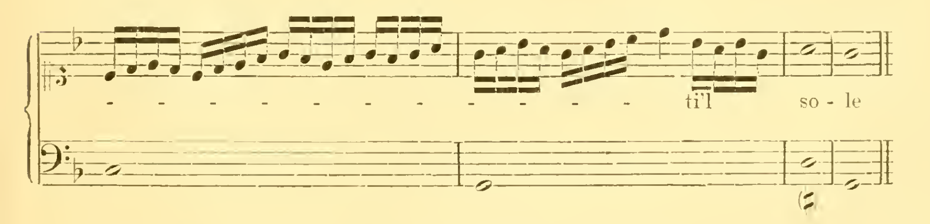
Gründen eine ausgeschriebene Passage wie die obige nicht »lag«, so entsprach es völlig dem Geist ihrer Zeit, wenn sie unbedenklich eine andere dafür einsetzten.

Einige Meister machen Unterschiede bezüglich der Kadenzen. Cerone behandelt erst die wirklichen Kadenzen und dann solche Formen, die wie Kadenzen erscheinen, aber keine sind[1]. Francesco Rognoni diminuiert erst gewöhnliche Kadenzen und sodann in größerem Stil die sogenannten Finalkadenzen. Der Länge derselben war eine natürliche Grenze dadurch gesetzt, daß sie auf einen Atem gesungen werden mußten.
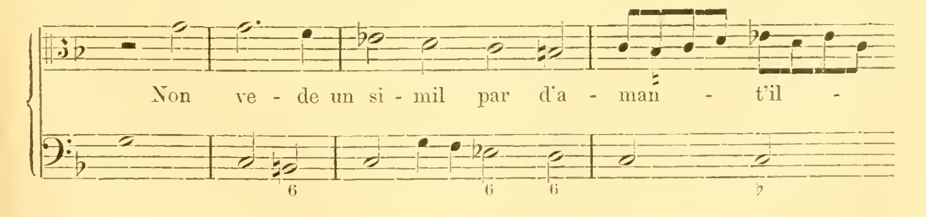
Allgemeine Giltigkeit hatte folgender Grundsatz: Bei Wiederholungen derselben Melodie muß variiert werden. Er findet sich überall dort, wo die Verzierungen ausgeschrieben worden sind, bestätigt. Hierfür entnehmen wir wiederum den dramatischen Werken aus der ersten Zeit der Monodie einige Beispiele:

Caccini beginnt seine *Euridice* mit dem Gesang der Hirten und Ninfen zum Preise des Brautpaares Orfeo und Euridice. Der Solo-Gesang einer Ninfe schließt mit den Worten:
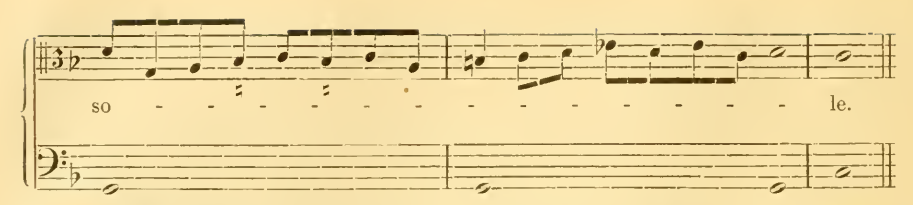




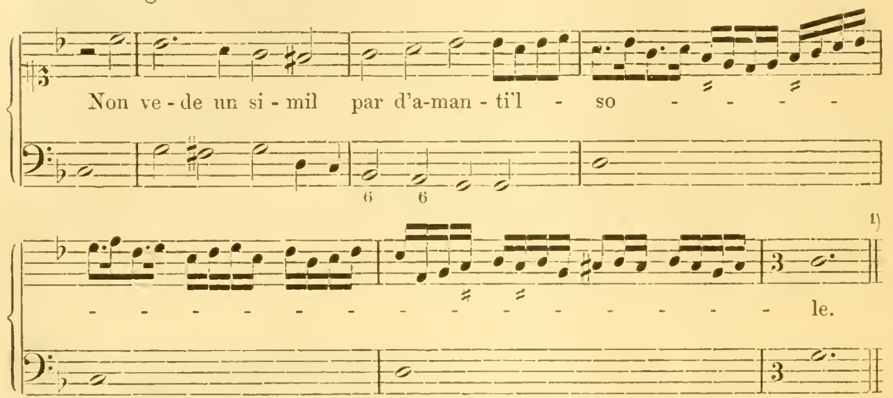
Ein Hirt wiederholt die Worte, aber mit veränderter Melodie:



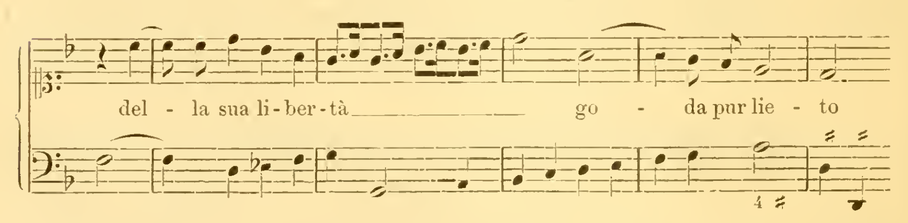
1) Cerone, a. a. O., Seite 546.
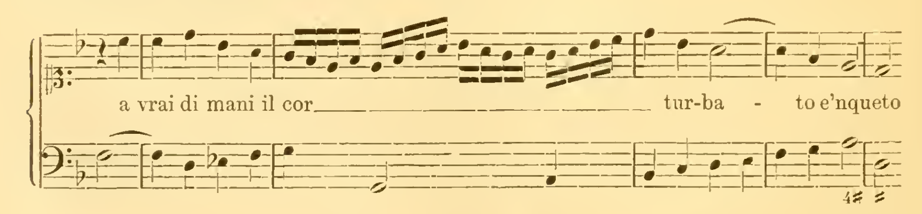


Eine zweite Ninfe wiederholt noch einmal die Worte mit erneuten Veränderungen der Melodie:



In Gagliano's *Dafne* begegnen wir[2] folgender Verzierung:



Die Stelle ist aus dem Gesang der Amore und wird in der zweiten Strophe in folgender Weise variiert:



Wir können es uns ersparen, für die Giltigkeit des Variierungs-Grundsatzes weitere Beispiele anzuführen. Man findet sie überall in den monodischen Werken bestätigt.

1) Eitner, a. a. O., Seite 39. 2) Eitner, a. a. O., Seite 99.

Nach diesem Prinzip durften auch die Kadenzen, wenn sie sich in derselben Form wiederholten, in größererem Umfange gestaltet werden. Doch lehrt Zacconi, daß man dazu nur das Recht habe, wenn man schon in der Mitte des Gesangs bewiesen habe, ein tüchtiger Verzierer zu sein[1]. Die Beendigung der Kadenzen wird gegen Ende des 16. Jahrhunderts dadurch gleichförmig, daß man sie mit Vorliebe mit einem Triller aufhören läßt. Bei Ganassi und Ortiz kommt das nur als verschwindende Ausnahme vor. Bei Bovicelli dagegen ist es zur ausgesprochenen Norm geworden.

Außer an den Kadenzen wurde auch inmitten der Kompositionen verziert. Wenn Intervalle der Sekund, Terz, Quart, Quint, Sext und Oktav auf langen Noten vorkommen, so dürfen sie diminuiert werden. Ganassi und Ortiz geben deshalb eine große Anzahl von Diminutions-Beispielen zu den Intervallen der Sekund, Terz, Quart, Quint. Conforto fügt die Prim, Bovicelli die Sext, Fr. Rognoni endlich die Oktav als Diminutions-Grundform hinzu. Conforto sagt:

»Der hauptsächlichsten und gewöhnlichsten Bewegungen, welche die Unterlage zum Passeggieren bilden, sind nicht mehr als neun: zwei schrittweise, das heißt mi fa und fa mi, zwei für die Terz, zwei für die Quart, zwei für die Quint und eine auf demselben Ton (mi mi, fa fa). Diese kann man (mit ihren Diminutionen) in neun Tagen erlernen, und man kann es fertig bringen, in 20 oder etwas mehr Tagen durch Übung sie sicher in jeder Komposition aus dem Stegreif zu singen[2].« (!)

Es ist auch erlaubt, mehrere aufeinanderfolgende Noten, besonders, wenn sie stufenweise gehen, zu einer Diminution aufzulösen:

»Es können auch diejenigen, welche sich damit ergötzen, Passagen zu machen, vier oder mehr Noten auf einmal nehmen[3].«

3. Über die Ausführung der Verzierungen.

a) Allgemeine Grundsätze.

Die Koloraturen müssen klar und sauber gesungen werden. Schon Finck verlangt, daß man kein Rasseln höre, keinen unförmlichen Ton, sondern jeden Ton sauber vom andern geschieden. Zacconi und

1) A. a. O., VII, 347.

2 »*Li movimenti principali, & ordinarii, che fanno il soggetto per passeggiare, non sono più di nove, duoi gradati, cioè mi fa & fa mi, duoi per terza, duoi per quarta, duoi per quinta, & una ferma, li quali in nove giorni si possono imparare & tenerli in memoria, & in venti ò poco più essercitandoli si possono fare, cantando sicuramente in ogni libro all' improviso.*«

3) Conforto: »*Possono ancora quelli che si dilettano di passeggiare, pigliare quattro, ò più note alla volta*«.

Cerone haben den Grundsatz: Wenig und gut ist besser als viel und schlecht. Deswegen nehme man lieber langsamere als zu schnelle Koloraturen. Man suche auch nicht darin besondere Stärke, daß man Wiederholungen in der Form der Verzierungen vermeidet. Zacconi sagt:

»Es kommt nicht auf die mannigfaltige Veränderung und Verschiedenheit der Passagen an. Es ist besser, eine Sache oft und gut, als verschieden und auf verschiedene Weise schlecht zu machen [1].«

Da die Passagen auf einen Atem gesungen werden müssen [2], so empfiehlt es sich, sie nicht allzulang auszudehnen:

»Indem sie der Sänger braucht oder sich deren bedient, hat er zu merken, nur soviel Noten in einem Atemzug zu nehmen, als er bequem ausführen kann [3].«

Zu einer vollkommenen Ausführung der Passagen gehört neben der Klarheit vor allem ein genaues Taktmaß.

»Alle diese Grazien und Verschönerungen erfordern Geschicklichkeit, Leichtigkeit, Klarheit und Zeitmaß, ohne welche man nichts ausrichtet [4]. Die Vollkommenheit nämlich, solche Grazien zu singen, besteht mehr im Takt und im Maß, als in der Leichtigkeit des Laufes: Denn, wenn man zum bestimmten Ende zu spät oder zu früh gelangt, ist alles, was geschehen, nichts wert [5].«

Die Beispiele Bovicelli's und Caccini's sind denn auch genau auf den Takt eingerichtet, dagegen giebt Mersenne eine Diminution von Boesset zu dem *Air* desselben Komponisten, die ganz erheblich vom Takt abweicht. Cerone sagt:

»Viele gehen beim Glossieren über die Zahl von acht Achteln (oder 16 Sechszehnteln) auf den Takt hinaus. Aber da sie dieselben gut herausbringen, verursachen sie Vergnügen und keiner (ein so fertiger Sänger oder Komponist er auch sei) bemerkt die, welche zuviel sind [6].«

---

1) A. a. O., VII, 394.

2) Severi sagt: »Passagen von Semicromen über mehrere Takte sind hinter einander bis zum Ende zu singen«.

3) Cerone, a. a. O., 548: »*el Cantor, en usarlas ò en servirse dellas, ha de tener este aviso, de tomar tantas Figuras en un ressuello, quantas puede pronunciar, comodamente*«.

4) Cerone, a. a. O., 548: »*Todas estas gracias y hermosuras, requieren destreza, ligereza, claridad y tiempo; sin la quales no se haze nada*«.

5) Cerone, a. a. O., 548: »*La perfeccion pues del cantar semejantes gracias, mas consiste en el tiempo y en la medida, que en el correr con ligereza: porque si se llega al fin determinado mas tarde ò mas presto, todo lo hecho vale nada*«.

6) Cerone, a. a. O., Seite 548: »*Muchos en el glosar passan el numero de ocho Corcheas por Compas: mas porque las ponen bien, causan agradable plazer, y nadie (por acabado Cantante o Compositor que sea) cae en la cuenta de las que ay de mas*«.

Diese überzähligen Noten, von denen Cerone spricht, erklären sich einfach durch ihre Geltung als Sechzehntel in Verbindung mit Achteln, oder als Zweiunddreißigstel in Verbindung mit Sechzehnteln. Die genaue Einhaltung des Taktes im allgemeinen wurde dadurch nicht gestört. Nur bei den Finalkadenzen war ein Überschreiten des Zeitmaßes gestattet. In dem oben[1]) angeführten Beispiel sieht man, daß Peri von dieser Ausnahme Gebrauch gemacht hat.

Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß die Passagen nach dem ursprünglichen Brauch noch am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, als die Verzierungs-Kunst ganz bedeutend schwieriger geworden war, in der Regel improvisiert gesungen wurden. So sagt noch Severi 1615:
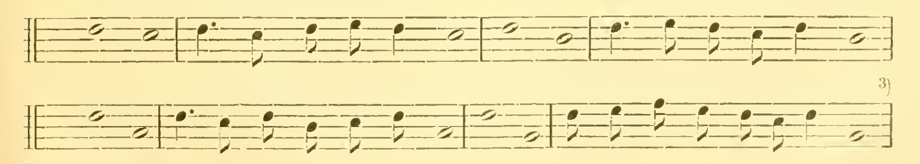
»Ich weiß, daß einigen, die schwierige und extravagante Passagen suchen, mein Werk ganz und gar nicht gefallen wird. Aber wenn sie bedenken, daß es meine Absicht war, naturgemäße Passagen zu veröffentlichen, und daß sie nicht einstudiert, sondern improvisiert gemacht werden sollen, und dem kirchlichen Stil von Rom conform, so werden sie mein Unternehmen nicht verurteilen[2]).«

Conforto rät an verschiedenen Stellen, die Übungen dem Gedächtnis einzuprägen. Auch Banchieri meint, die Übungen würden besonders nützlich sein, wenn man sie auswendig lerne. Dadurch erlangte der Sänger die Fähigkeit, gegebenenfalls bei unvorhergesehenen Gelegenheiten mit immer neuen Verzierungen zu glänzen.

b) Besondere Regeln.

Die harmonische Ausführung der Verzierungen sei zunächst besprochen. Das Verhältnis der Verzierung zur Grundform wird von Anfang an theoretisch behandelt. Ganassi und Ortiz geben ausführliche Anweisungen. Ortiz belehrt uns, wie man »*sobre el Libro*« glossiert:

»Die erste und vollkommenste Art ist, daß, wenn man eine Passage oder Variation über irgend einer Note gemacht hat und nun zu der folgenden Note weiterschreitet, die letzte Note der Variation auf demselben Ton sei, auf dem man variiert hat, wie diese Beispiele zeigen:[3])
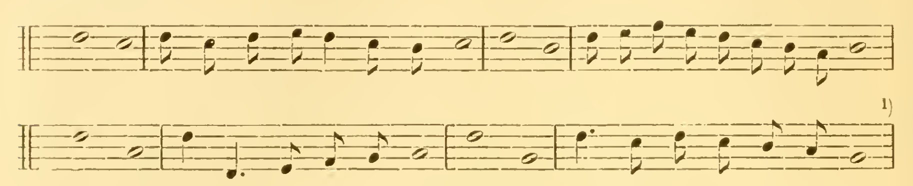


1) Seite 72.

2) »*So che alcuni i quali cercano passaggi difficili e stravaganti, non si compiaceranno à fatto di quest' opera, ma se consideranno, che l'intentione mia non è stata se non dar in luce passaggi naturali, e che paiano non studiati mà fatti all' improviso, e conforme allo stile Ecclesiastico di Roma, non riprovcranno la mia impresa.*«

3) »*La primera y mas perfetta es que despues de haver hecho el passo, o glosa*

»Wie ich gesagt habe, ist dies die vollkommenste Art, weil sie die Variation auf derselben Note beginnt und vollendet und der Sprung genau so erfolgt wie im Cantus firmus, sodaß darin keine Unvollkommenheit sein kann. Die zweite Art nimmt sich darin etwas mehr Freiheit, denn in dem Moment, wo man von einer Note zur andern wechselt, geht (die Verzierung) nicht wie der Cantus firmus über, sonderm im Gegenteil so, wie diese Beispiele zeigen: [1])



»Diese Art ist notwendig, denn durch diese Freiheit, die man sich nimmt, macht man sehr gute Sachen und sehr hübsche Verzierungen, was man mit der ersten nicht erreichen könnte, und deshalb wende ich sie in einigen Teilen in diesem Buche an. Der Fehler, den man ihr beimessen könnte, besteht darin, daß zur Zeit, wo man vom 4. Viertel zur andern Note übergeht, man nicht den gleichen Sprung macht, wie die Noten, die man glossiert [2]).«

Beide hier geschilderte Arten sind gebräuchlich und finden sich in den Beispielen von Bovicelli und Conforto wieder. Die harmonische Freiheit ging aber noch weiter. Es war gestattet, die Verzierung sowohl eine Oktave höher oder tiefer als der Anfangston der Grundform zu beginnen oder auch eine Oktave höher oder tiefer als der Endton der Grundform zu schließen. Ganassi's und Ortiz' Verzierungen enthalten hierfür viele Beispiele [3]).

Eine andere harmonische Freiheit lehrt Bovicelli:

»Um der Stimme außerdem, wenn man singt, mehr Grazie zu geben, beginne man, entweder am Anfang, oder wo es sei, (aber hier wie überall entscheidet in letzter Linie der gute Geschmack) eine Terz oder Quart tiefer, entsprechend der Konsonanz mit den andern Stimmen und besonders mit dem Kontralt, wobei der Sopran sehr leicht den Einklang an-

sobre qualquier punto que sea. y vaya a passar al otro punto que sigue. el postrer punto dela glosa sea en el mismo que a glosado, como estos exemplos lo muestran.«
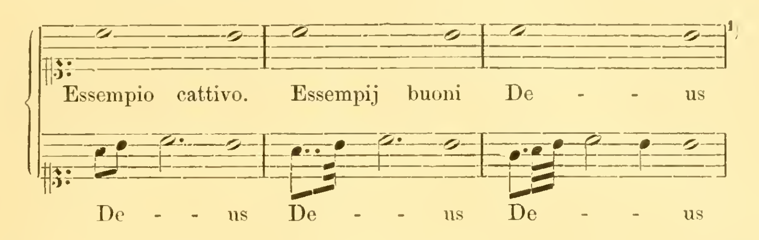
1) *»Como he dicho, esta es la mas perfeta manera por que empieça la glosa y acaba en el mismo punto glosado y la cayda la haze como el mismo canto llano de modo que no puede aver en ello ninguna imperfection. La segunda manera toma un poco de mas licentia por que al tiempo que se muda de un punto a otro no cae como los puntos llanos sino al contrario como estos exemplos lo muestran.«*

2) *»Esta manera es necessaria por que con esta licentia que se toma se hazen cosas muy buenas y muy lindos floreos que no se podria hazer con la primera sola y por esto la uso en algunas partes en este libro, y la falta que se le puede poner es que al tiempo de passar de un quarto punto a otro como no haze la misma cayda que hazen los puntos que se glosan.«*

3) Siehe Anhang. Seite 89 und 92.

schlagen kann. (Das, was in Bezug auf den Sopran und Kontralt gesagt wird, kann auch für alle andern Stimmen gelten.)

Hierbei beachte man, daß, je mehr man die erste Note länger und die zweite Note kürzer hält, die Melodie desto größere Zierlichkeit gewinnt: welche auf keinen Fall dann entsteht, wenn die Noten von gleicher Dauer sind. Denn die Schönheit der Melodie ist, wie wir oben sagten, nichts anderes, als die Verschiedenheit der Noten von größerem oder geringerem Wert, wie man auch hier unten sieht:[1])



Francesco Rognoni giebt diese gleiche Art unter dem Namen »*principiar sotto la nota*« auf dem ersten Blatt seiner Passagen wieder. Die eben citierten Worte Bovicelli's weisen uns ferner auf eine andere wichtige Regel: Der Sänger gestalte die Verzierungen rhythmisch abwechselungsvoll. Bovicelli verwendet zur Erzielung rhythmischer Abwechselung das Mittel des Punktierens der Noten. Ganassi, Conforto, Franc. Rognoni achten aufmerksam auf Verschiedenheit in der Länge der Noten. Der punktierte Rhythmus ist sehr beliebt, auch in der Form, daß die kurze Note zuerst und die lange Note zuletzt kommt (♪♩. ♬♩.). In diesem, dem sogenannten »lombardischen« Rhythmus erscheinen sie schon bei Ganassi und sind in entwickelster Weise bei Franc. Rognoni zu finden. Finck und Bassano dagegen lassen ihre Passagen in ganz eintöniger Weise, entweder in lauter Achteln oder Sechzehnteln dahinfließen[2]). Das Streben nach rhythmischen Feinheiten wurde allerdings selbst von Bovicelli übertrieben, sodaß man mitunter in Verlegenheit ist, wie man die vorgeschriebenen Passagen korrekt auszuführen habe.

---

1) »*Per lo più quando si canta, per dar gratia alla voce, ò nel principio, ò dovunque si sia (però in questo, come in tutto il resto vi vol giuditio) si comincia una terza ò una quarta più basso, secondo la consonanza dell' altre parti, e particolarmente del Contr'alto, dove facilmente il Soprano può toccar l'unisono. (E quel che si dice del Soprano al Contr'alto, lo stesso può valer in tutte l'altre parti.)*

In questo però si deve avertire, che quanto più si tiene la prima nota, e la seconda è più veloce, si da anco maggior gratia alla voce: la qual gratia non vi può esser ogni volta, che le note sono d'uno stesso valore. Perche la leggiadria del cantare, come di sopra dicemmo, altro non è, che variatione di note di più, e men valore, come anco qui sotto si vede.«

2) Anhang, Seite 99.

Das ist das Wesentliche aus der Lehre von den willkürlichen Veränderungen in unserm Zeitraum.

Was die Manieren betrifft, so ergeben unsere Quellen das Folgende zur Ergänzung der von Goldschmidt und Kuhlo gemachten Mitteilungen.

aa) Die Kunst, die Stimme an- und abschwellen zu lassen, ist alt. Bei Ganassi lesen wir:

»Die Nachahmung (beim Flötenspiel) muß die menschliche Stimme nachahmen, das heißt, wie diese wachse und nehme sie manchmal ab [1].«
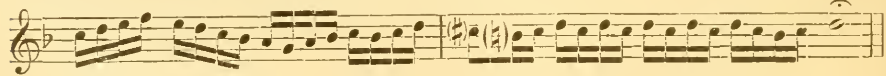
Francesco Rognoni erwähnt diese Gesangsmanier mit den Worten [2]:

»Der wahre Effekt besteht darin, daß man die Stimme abzuschwächen und zu verstärken weiß, wie und wann es nötig ist, auch bei den punktierten Minimen [3].«
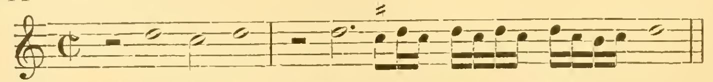
Mersenne spricht vom gleichmäßigen Aushalten der Stimme, wobei ein Heben und Senken verboten ist, »dagegen kann man den Ton abschwächen und verstärken, während man auf demselben Tone verweilt«. Am ausführlichsten hat jedenfalls Caccini das An- und Abschwellen der Stimme behandelt [4].

bb) Auch die Manieren des *Gruppo*, *Gruppetto*, *Tremolo* und *Trillo* sind alt. Das Wort *gropetto* kommt schon bei Ganassi vor (Kapitel 9). In seinen Notenbeispielen ist der *Gruppetto* mehrmals zu finden, zum Beispiel so:

Diese Form, der Anfang unseres modernen Trillers, kommt auch bei Ortiz vor, aber in ausgeprägter Form nur ein einziges Mal, und ohne als *Gruppo* oder *Gruppetto* bezeichnet zu werden, woraus wir schließen, daß unser Triller zwar schon vorhanden war, aber um 1550 noch nicht die große Beliebtheit hatte, wie vom Ende des 16. Jahrhunderts an. Die Form des *Gruppo* bei Ortiz ist folgende:



Gruppo Diruta's:



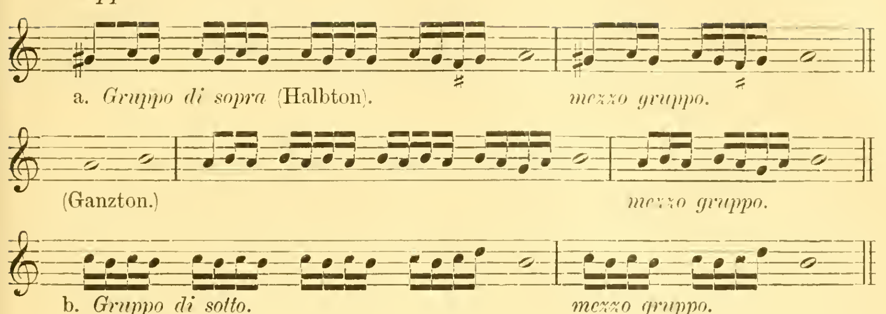
1) »*La imitatione adunque debbe imitare la voce humana, cioè che essa ale volte creste e mancha.*«

2) Vergleiche Seite 35 des Breslauer Manuskripts.
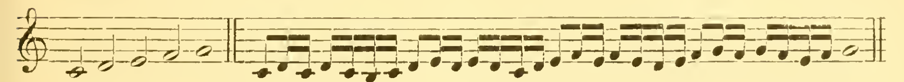
3) »*Il vero effetto sta nel saper scemar la voce ed alzarla quando fa bisogna così ancora alle minime con il punto.*«

4) Siehe Goldschmidt, a. a. O., 67 ff.

Gruppi Conforto's:
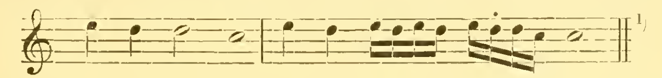


Gruppo Rognoni's:
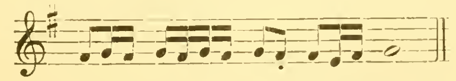


Sämtliche Formen stimmen im wesentlichen unter einander und auch mit der Form unseres heute gebräuchlichen Trillers überein. Mersenne lehrt die Ausführung der Tremblements (dasselbe wie Gruppo) folgendermaßen:

»Sie fallen und steigen einen halben oder ganzen Ton: Zum Beispiel wenn die Kadenz aus den drei Noten *la sol fa* besteht, muß man das Beben auf *sol* ausführen, indem man 4, 8, 16 oder so vielmal, als man kann oder will, *la sol*, *la sol*, *la sol* singt, wie man es in dem folgenden Beispiel sieht [1]):



Und wenn man diese Kadenz mit aller Vollkommenheit ausführen will, so muß man die Kadenz auf der durch einen darüberstehenden Punkt bezeichneten Note mit einer solchen Delikatesse verdoppeln, daß diese Verdoppelung von einer außerordentlichen Feinheit begleitet sei, in welcher die größten Reize des vorgetragenen Gesangs bestehen [2]).«

Das Notenbeispiel Mersenne's ist nicht gerade glücklich gewählt, vielleicht wird aus dem folgenden besser ersichtlich, was er will:
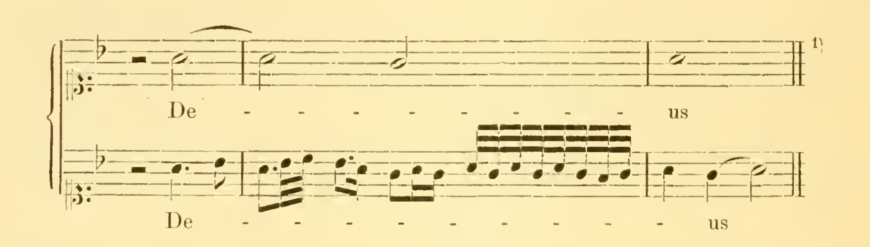


1) *»Mais qu'ils descendent & remontent d'un demi-ton ou d'un ton: par exemple, si la cadence est composée des 3 notes, la sol fa, l'on doit faire le tremblement sur le sol, en faisant 4. 8. 16 ou tant de fois que l'on pourra, ou que l'on voudra la, sol, la, sol, la, sol etc., comme l'on voit dans l'exemple suivant.»*
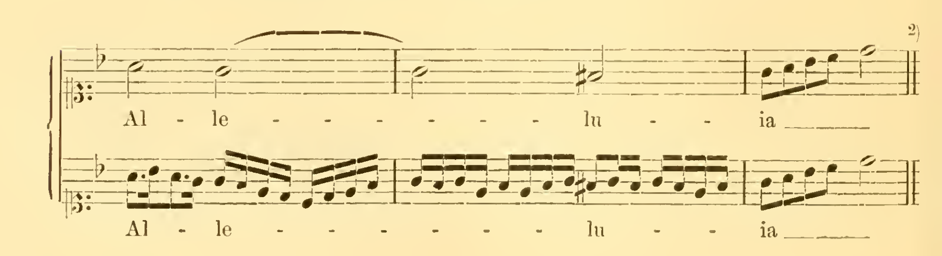
2) *»Et si l'on veut faire cette cadence avec toute sa perfection, il faut encore redoubler la cadence sur la note marquée d'un point dessus, avec une telle delicatesse, que ce redoublement soit accompagné d'un adoucissement extraordinaire, qui contienne les plus grands charmes du Chant proposé.«*

Die kurze Form des *Gruppo*, von Conforto *Mezzo Groppo* und von Fr. Rognoni *Gruppo semplice* genannt, wird auch als *Gruppetto* bezeichnet: Bovicelli giebt über seine Ausführung nähere Auskunft. Er empfiehlt in ganz ähnlicher Weise wie Mersenne eine delikatere Beendigung desselben:

»Die *Groppetti* kann man auf zwei Arten beendigen: erstens mit gleichwertigen Noten, zweitens, indem man das Ende des *Groppetto* gleichsam zurückhält. Das gelingt meistens viel besser, weil man der Stimme größere Gefälligkeit verleiht, und es ist bequemer, um die Worte gut zu beendigen: damit man nicht mit der gleichen Hast aufhört, was man, wie gesagt, so viel als möglich vermeiden muß. Nichtsdestoweniger muß man der Abwechslung wegen manchmal gleiche Noten anwenden.«



»Ich sagte, man müsse es soviel als möglich vermeiden, weil es manchmal nicht möglich ist, und dann muß man das Wort mit gemäßigter, sanfter Stimme enden, derart, daß die Lieblichkeit der Stimme die Schärfe mildere, die bei der Schnelligkeit der Noten entsteht:
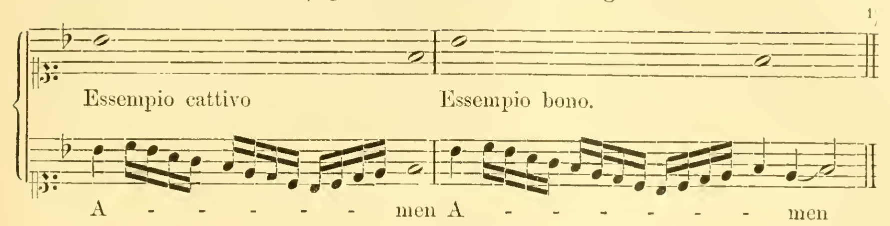


---

1) »*I groppetti si possono finire in due maniere; la prima de note d'un medesmo valore: La seconda, che il fine del groppetto sia, per cosi dire, raffrenato, E questo riesce per lo più assai meglio: perche si dà maggior gratia alla voce, & è anco più commodo per ben finir le parole: onde non si viene a finire quella furia, che s'è detto, la qual bisogna fuggir più, che si può. Nondimeno per variar, si deve alcuna volta usar quello delle note uguali.*«

2) »*Dissi doversi fuggire più che si può, perche alcune volte, non si può, & all' hora con voce moderata, e soave si deve finir la parola. in maniera tale. che la soavità della voce tempri l'asprezza che nasce dalla velocità delle note.*«

»Das, was ich von den *Groppetti* gesagt habe, daß sie endigen mit Noten von etwas größerem Wert, gilt auch von den Passagen:
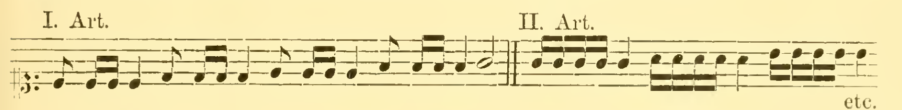


Für die Manier, ein und denselben Ton schnell hinter einander anschlagen zu lassen, giebt es gleichfalls eine kürzere und eine längere Form.

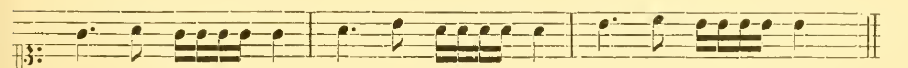
Die kürzere ist der *Tremolo*. Auch er wird bereits von Ganassi erwähnt. Über seine Ausführung werden wir von Bovicelli unterrichtet. Er sagt:

»Der *Tremolo* ist nichts anderes, als ein Beben der Stimme auf ein und derselben Note[2].«
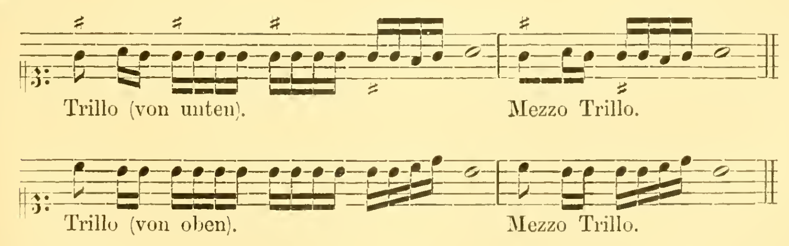
In der ausgeschriebenen Form ist er bei Bovicelli so zu finden: tr . Francesco Rognoni schreibt ihn in zwei Arten:



Die zweite Art auch in dieser Weise: Tremolo über Semibreven:



In entwickelterer Form wird der Tremolo zum *Trillo* der Italiener. Conforto hat ihn zuerst in ausgeschriebener Form folgendermaßen gebracht:



---

1) »*Quel c'habbiam detto de i Groppetti, cioè, che si finiscono con note d'un poco più valore; si dice anco de i Passaggi.*«

2) »*Il tremolo non è altro, che un tremar di voce sopra ad una stessa nota.*«
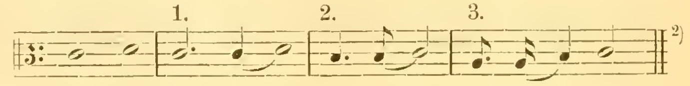
Caccini bringt ihn einige Jahre später in seinen *Nuove musiche.* Goldschmidt giebt sich alle Mühe, Caccini als den ersten hinzustellen, der diesen Triller lehrte. Dem gegenüber wird man Conforto eine gewisse, im früheren Erscheinen seiner Passagen begründete Priorität nicht abstreiten können. Aber nach unserer Meinung ist es völlig gleichgültig, wer von beiden der erste Meister dieses Trillers war. Denn erfunden worden ist er schon lange vorher. Wie schon gesagt, wird der *Tremolo*, mit dem der *Trillo* prinzipiell übereinstimmt, bereits von Ganassi 1535 erwähnt. In den Motetten Kapsberger's findet sich der *Trillo* in ausgeschriebener Form neben dem *Gruppo.* Die römische Schule scheint ihn besonders gepflegt zu haben. In Frankreich dagegen hat er nach dem Zeugnis Mersenne's keine Aufnahme gefunden. Mersenne sagt, nachdem er die Form des *Trillo* gezeigt hat:

»Aber von diesem Triller oder Beben über ein und demselben Tone macht man in Frankreich keinen Gebrauch [1]).«

Wo in Kompositionen des 17. Jahrhunderts die Bezeichnung *t* oder *tr* angebracht ist, wird man bei kurzen Noten an den *Tremolo*, bei längeren Noten an den römischen Triller oder an den *Gruppo*, den modernen Triller zu denken haben.

cc) Diejenigen Manieren, die ganz besonders als ausdrucksvolle Begleitung des Textes verwendet werden konnten und deshalb am Ende des 16. Jahrhunderts mit der Einführung des dramatischen Stils im Gesang sehr stark in den Vordergrund gerückt wurden, waren die Accente und Exklamazionen. Von Fr. Rognoni werden die Accente zu den »*Modi di portar la voce*« gerechnet, bei Mersenne heissen sie geradezu »*Port de la voix*«. Er beschreibt dasselbe in folgender Weise:

»Wenn man diese Triller auszuführen weiß, die auch bei allen Arten von Passagen verwendet werden können, muß man das «*Port de la voix*» erlernen, das die Arien und Rezitative sehr angenehm macht. Wenn es gut ausgeführt wird, macht es allein schon die Stimme empfehlenswert, auch wenn man die Triller, sei es deutlich oder undeutlich geschlagene, nicht ausführen könnte. — Aber dieses Tragen der Stimme ist in den gedruckten Büchern nicht angegeben; man kann es machen, indem man einen Punkt über die Note setzt, bei der man das Tragen beginnt und dann, indem man ein Viertel, Achtel oder Sechzehntel dem Punkt hinzufügt, was bedeutet, daß man die vorhergehende Note nur ein wenig angerührt hat, um (sogleich) die folgende Note zu beginnen. Das wird man am besten durch die drei vorstehenden Notenbeispiele erkennen:
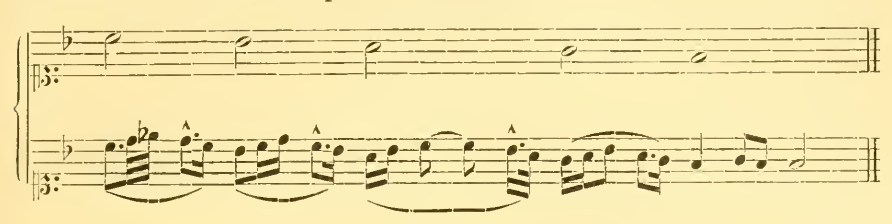


1) «*Mais l'on n'use point en France de ce ‚Trillo' ou tremblement sur une mesme chorde.*«
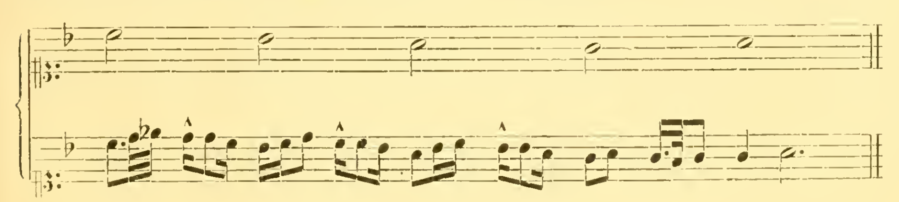
2) »*Apres que l'on sçait faire ces tremblemens, qui servent aussi pour toutes sortes*

»Die Stimme geht von *re* nach *mi*, wie wenn sie das *re* nach sich zöge und fortsetzte, um das ganze Intervall von *re* nach *mi* ohne Unterbrechung auszufüllen. Das darf man nichts destoweniger (nur) zur rechten Zeit und an den Orten wo das *Port de la voix* Anmut hat, machen.«
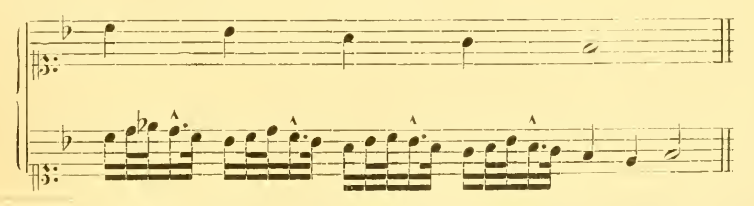
Bovicelli empfiehlt, die Accenti in Bezug auf die Dauer der Noten in mehreren Arten geschmackvoll zu variieren[2]), weswegen er sie auch mit einem kürzeren oder längeren Tremolo verbindet. Die Ausführung wird aus seinen Notenbeispielen ersichtlich:



(Die ganze Figur ist ein *Accento* mit *Tremolo* über einer halben Note.) Ähnliches Beispiel mit ausgeschriebenen *Tremoli*:



Accenti mit *Tremoli* über Viertelnoten:
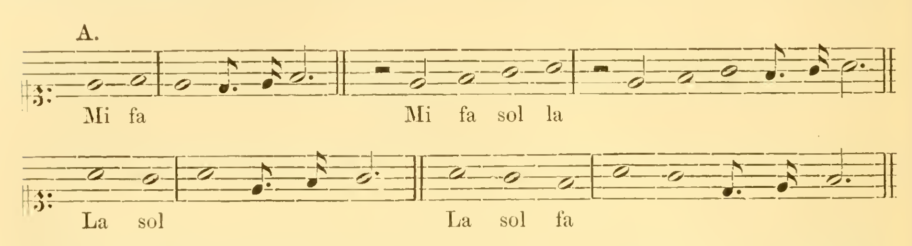


de passages, l'on doit apprendre à faire les ports de la voix, qui rendent les Chants, & les Recits fort agreables, & qui seuls, estans bien executez, rendent les voix recommendables, encore qu'elles ne puissent faire les tremblemens, soit martelez ou non martelez. — Mais ces ports de la voix ne sont pas marquez dans les livres imprimez; ce que l'on peut faire en mettant un point apres la note, sur la quelle on commence le port; & puis en ajoûtement une noire, crochüe, ou double crochüe apres le point, la quelle signifie qu'il faut seulement un peu toucher la chorde precedente, pour y commencer la note qui suit. Ce que l'on comprendra mieux par les 3 exemples precedens.»

1 *«La voix se coule, & passe de ré à mi, comme si elle tiroit le ré apres soy, & quelle continuast à remplir tout l'intervalle, ou le degré de ré à mi par une suite non interrompüe: ce, qu'il ne faut neantmoins faire que bien à propos, & aux lieux où les ports de voix ont de la grace.»*

2) *»Quali però con giuditio si devono variare in più modi quanto al valor delle note.«*

Ähnlich wie Mersenne, aber ausführlicher, bespricht Cerone die Accenti. Man führt sie aus:
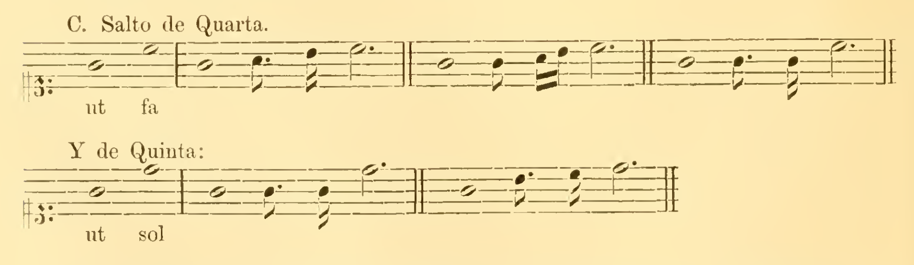
»indem man einen Teil von der einen Note wegnimmt und ihn der andern hinzufügt . . . . Diese Verzögerung soll nur den Wert einer Viertelnote ausmachen, und man verteilt diesen Wert auf ein punktiertes Achtel und ein Sechzehntel. Wenn die Noten stufenweise aufsteigen, so geht man eine Note tiefer als der erste Ton, und dort beginnt man den Accent: wenn sie aber absteigen, so springt man vier Töne herunter, und dort beginnt derselbe Accent. Ich bemerke, daß, wenn mehr Noten da sind, man den Accent nur auf der obersten anbringt, sofern sie aufsteigen, und auf der untersten, sofern sie absteigen:



»Wenn die Grundform ein Terzsprung ist, so muß man auf demselben Tone der vorhergehenden Note anhalten, wie man das bei B sehen kann:



»Aber um die Quart und Quint mit Accent und Grazie zu singen, ist es nötig, eine andere Art zu befolgen: Denn man singt den Wert eines Viertels auf dem Ton der ersten Note und hierauf geht man mit Leichtigkeit zur zweiten über. Es giebt andere, welche es anders ausführen, als es hier angegeben ist, indem sie mit Achteln und Sechzehnteln aufsteigen und so den obersten Ton erreichen auf alle die Arten, wie sie beim Buchstaben C gezeigt werden.



»Zu beachten ist, daß die Quarten und Quinten nur aufsteigend mit Accent gesungen werden, niemals absteigend. Man beachte dabei, daß das Anhalten nicht zu lange sei, sondern nur so, wie es angegeben wird. Man soll es nur ein wenig bemerken, denn ein langes Anhalten würde ungraziös und häßlich sein. Das sind Dinge, die man mit der Feder schwer

begreiflich machen kann und die man ohne das Beispiel der Stimme mit Schwierigkeit vollkommen lehren kann [1].«

In der Praxis wird es außer den von Bovicelli, Cerone und Mersenne beschriebenen Arten noch manche andere Ausführungen der *Accenti* gegeben haben. Mit den *Accenti* sind die Exklamazionen eng verwandt. Wir verweisen auf die Mitteilungen über dieselben, die Goldschmidt in seinem Buche macht. Beide, Accenti und Exklamazionen, waren wertvolle Verzierungs-Mittel. Denn trotz ihrer Kürze und geringen Abweichung von der Grundform der Komposition vermochten sie, vereint mit einer entsprechenden Färbung des Stimmklangs, den Ausdruck wesentlich zu erhöhen.

Bei der Ablösung der »Diminution« vom Kontrapunkt war das Improvisiertsein von entscheidender Bedeutung gewesen. Auch noch Conforto und Severi, die beiden Vertreter der hohen römischen Gesangs-Kunst, legten Gewicht auf das Improvisieren der Verzierungen. Allein für angehende Verzierungs-Künstler mochte es sich wohl empfehlen, sich gründlich auf die Ausführung der Gesänge vorzubereiten, indem sie sich ihre Stimme mit den Verzierungen aufschrieben und sodann vom Blatt oder aus dem Gedächtnis sangen. Zacconi rät denn auch dem Sänger, daß er »Stimme und Manieren prüfe, letztere so, wie sie in Übung sind, und sich dann daraus einen Gesang nach seinen Kräften bilde. Denselben probiere er zuerst mit einem Spieler auf einem Instrument und sodann bediene er sich dessen nach seinem Gutdünken« [2].

Das Gleiche hat schon 1553 Meister Ortiz in folgenden Worten empfohlen:

»Man muß die Stimme, die man glossieren will, nehmen und von neuem schreiben. Wenn man nun an eine Stelle kommt, die man glossieren will, muß man in dem Buche (des Ortiz) die (betreffende) Art der Noten aufsuchen: wenn es eine Klausel ist, unter den Klauseln, und wenn nicht, unter den andern Grundformen. Dort wird man alle Abweichungen sehen, die über diesen Noten geschrieben sind, und diejenige herausgreifen, die einem am besten scheint, und sie an die Stelle des Cantus firmus setzen [3].«

Mit diesem einfachen Verfahren werden auch wir im stande sein, allmählich in die Geheimnisse der Verzierungs-Kunst wieder einzudringen.

Nachdem wir alles das, was uns unter den vorgefundenen Erklärungen und Regeln über das Verzieren wertvoll erschien, im vorliegenden zweiten

1) Cerone, a. a. O., 541 f. 2) A. a. O., X, 553.

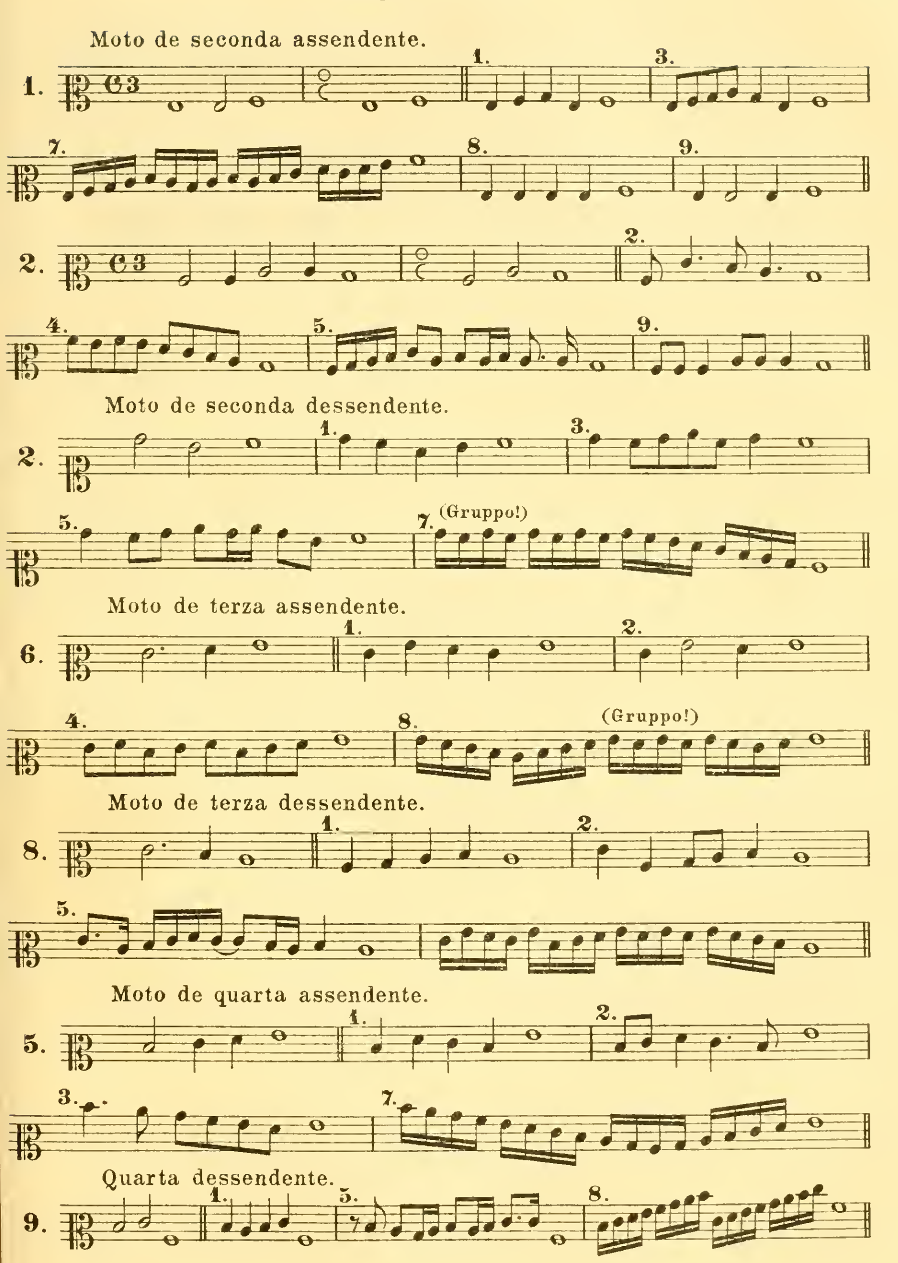
3) »*Ha se de tomar la boz que se quiere glosar y yrla escriviendo de nuevo y, quando llegare a donde quiere glosar yr al libro y buscar aquella manera de puntos si es clausula en las clausulas y sino en los otros puntos y mire alli todas las differencias que estan escritas sobre a quellos puntos y tome la que meior le estubiere y pongale en lugar delos puntos llanos.*«

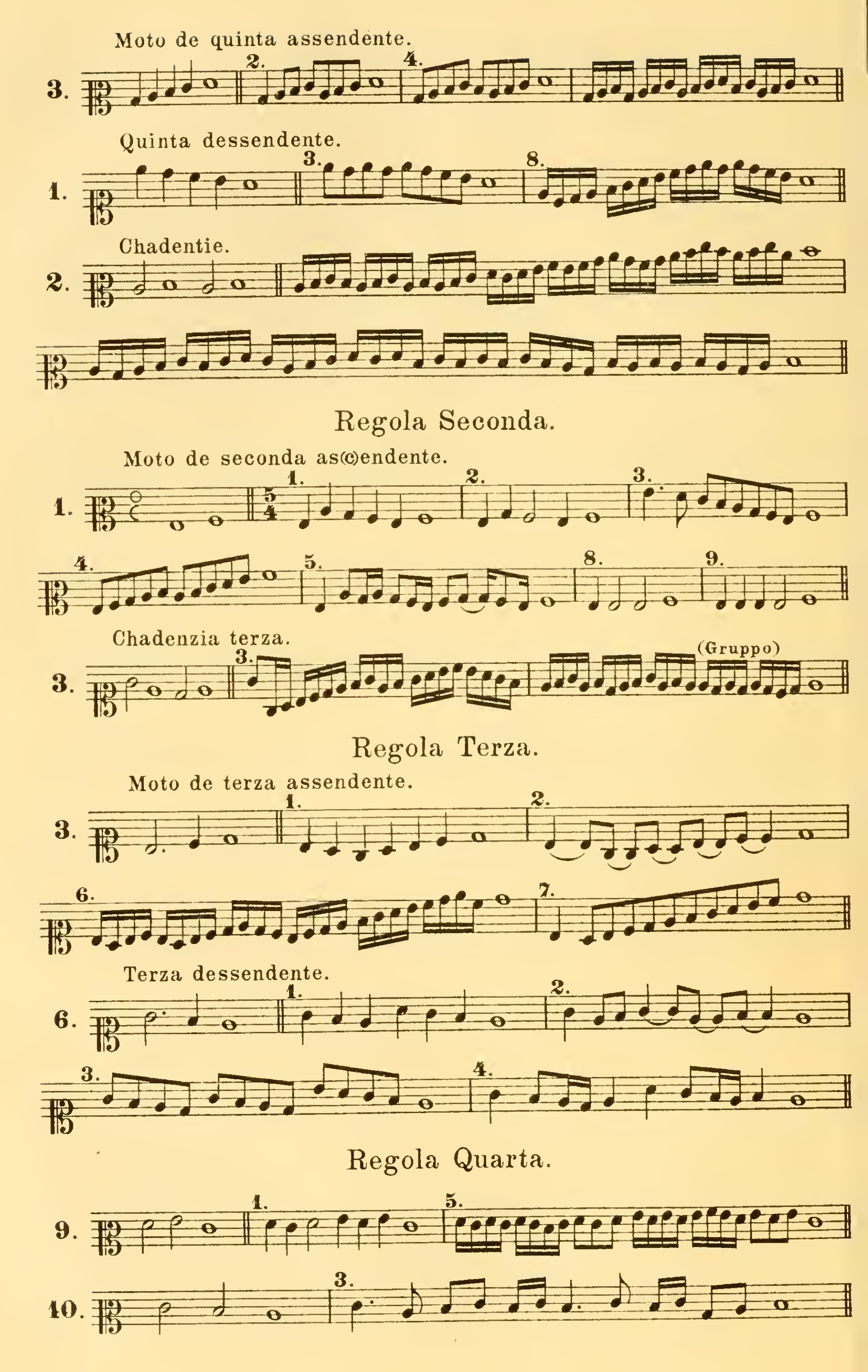
Teile unserer Arbeit zusammengefaßt, möge zum Schluß allen denjenigen, die die Verzierungs-Kunst wirklich praktisch kennen lernen wollen, der folgende musikalische Anhang zum Studium empfohlen sein.

Vielleicht, daß die alten Meister mit ihren Prinzipien und deren musikalischer Gestaltung im stande sein werden, zu neuen Versuchen und zu einer Erweckung der Verzierungs-Kunst anzuregen. Dadurch könnte es unsern Virtuosen gelingen, einesteils dem modernen Musikleben die schönsten Werke der Vergangenheit wieder zuzuführen, anderenteils durch die produktive Mitarbeit einen Einfluß auf die Kompositionsweise zu gewinnen. Es wäre allerdings notwendig, die heutige Virtuosen-Ausbildung in Theorie und Praxis, um ein wichtiges Studien-Gebiet zu erweitern. Die Beherrschung der Verzierungs-Kunst würde den ausübenden Musiker aus seiner gegenwärtigen vollen Abhängigkeit vom Tondichter befreien. Dann würde sich seine künstlerische Stellung der Höhe nähern, die einst die großen Virtuosen des 17. und 18. Jahrhunderts eingenommen haben.

Ganassi dal Fontego.

Regola Prima.

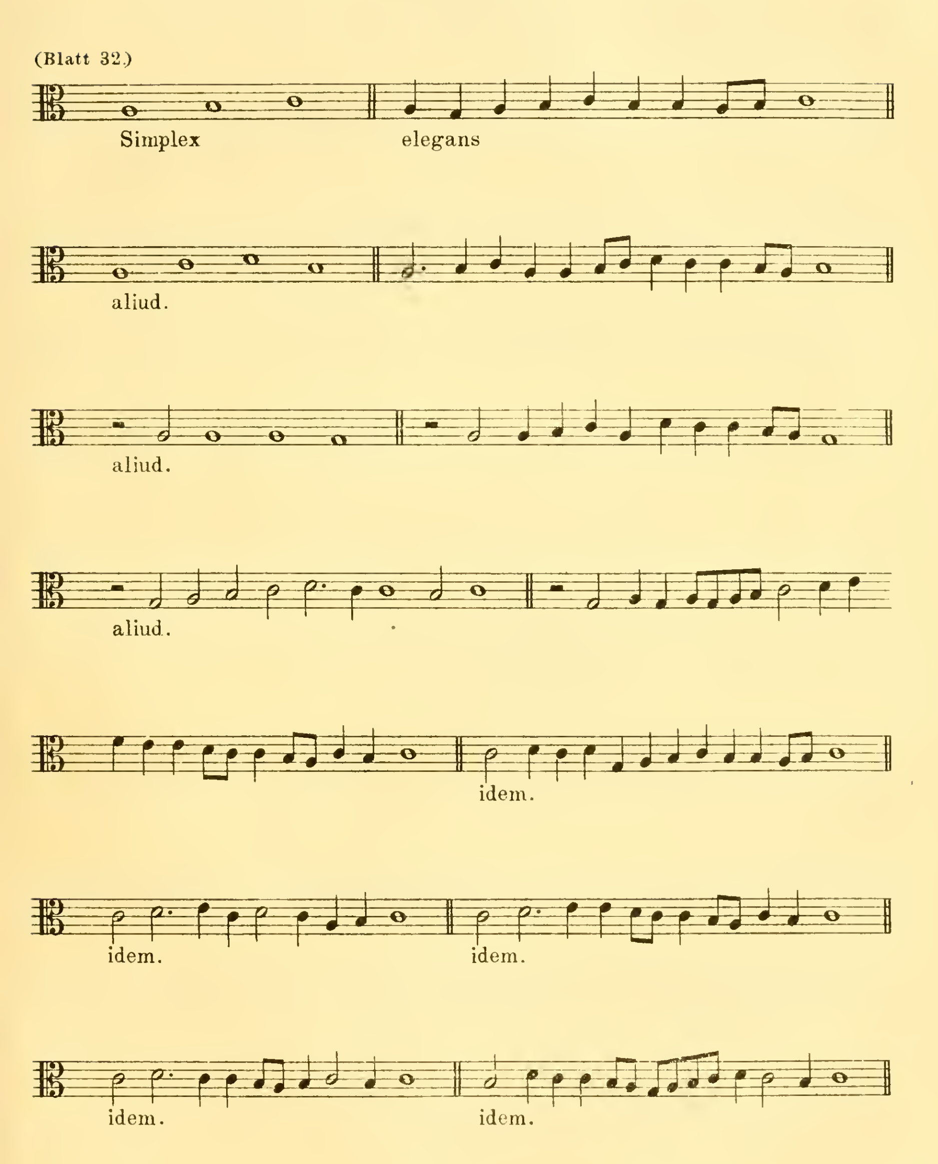



Moto de quinta assendente.
Quinta dessendente.
Chadentie.
Regola Seconda.
Moto de seconda as(c)endente.
Chadenzia terza.
(Gruppo)
Regola Terza.
Moto de terza assendente.
Terza dessendente.
Regola Quarta.

Adrian Petit Coclicus.

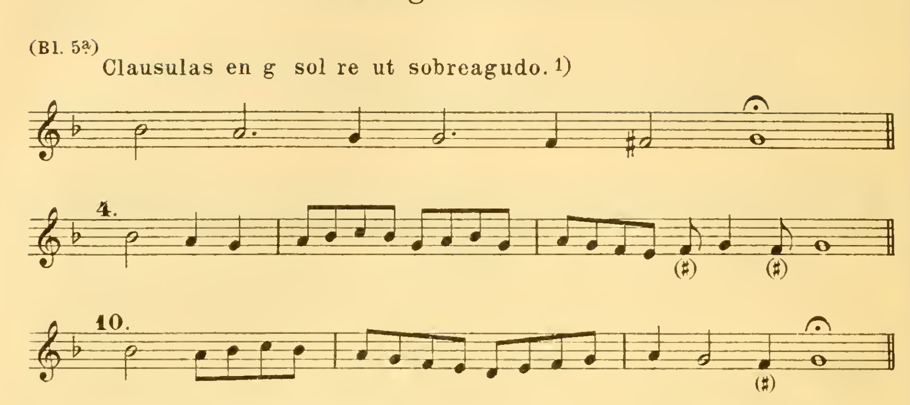
De Elegantia et Ornatu aut pronuntiatione in canendo.

(Blatt 32.)



Diego Ortiz.

(Bl. 5a)
Clausulas en g sol re ut sobreagudo.[1])



Algunas veçes por variar se han de hazer las Clausulas octava arriba como en estos exemplos que se signe(n) se muestra. que son sobre la misma Clausula passada.

(Bl. 5b)

17.

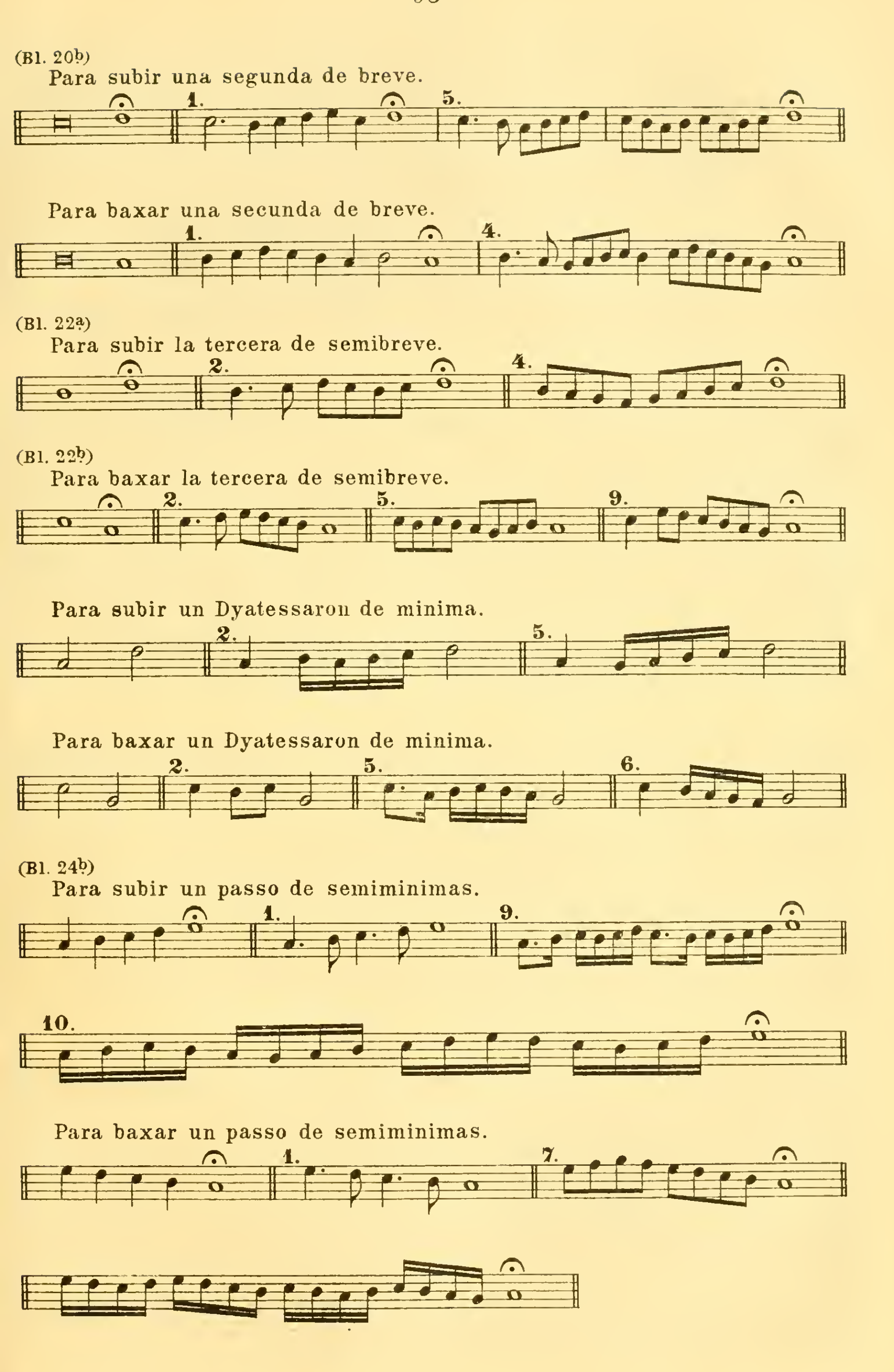
20.

(Bl. 12a)
Clausulas en D la sol.

4.
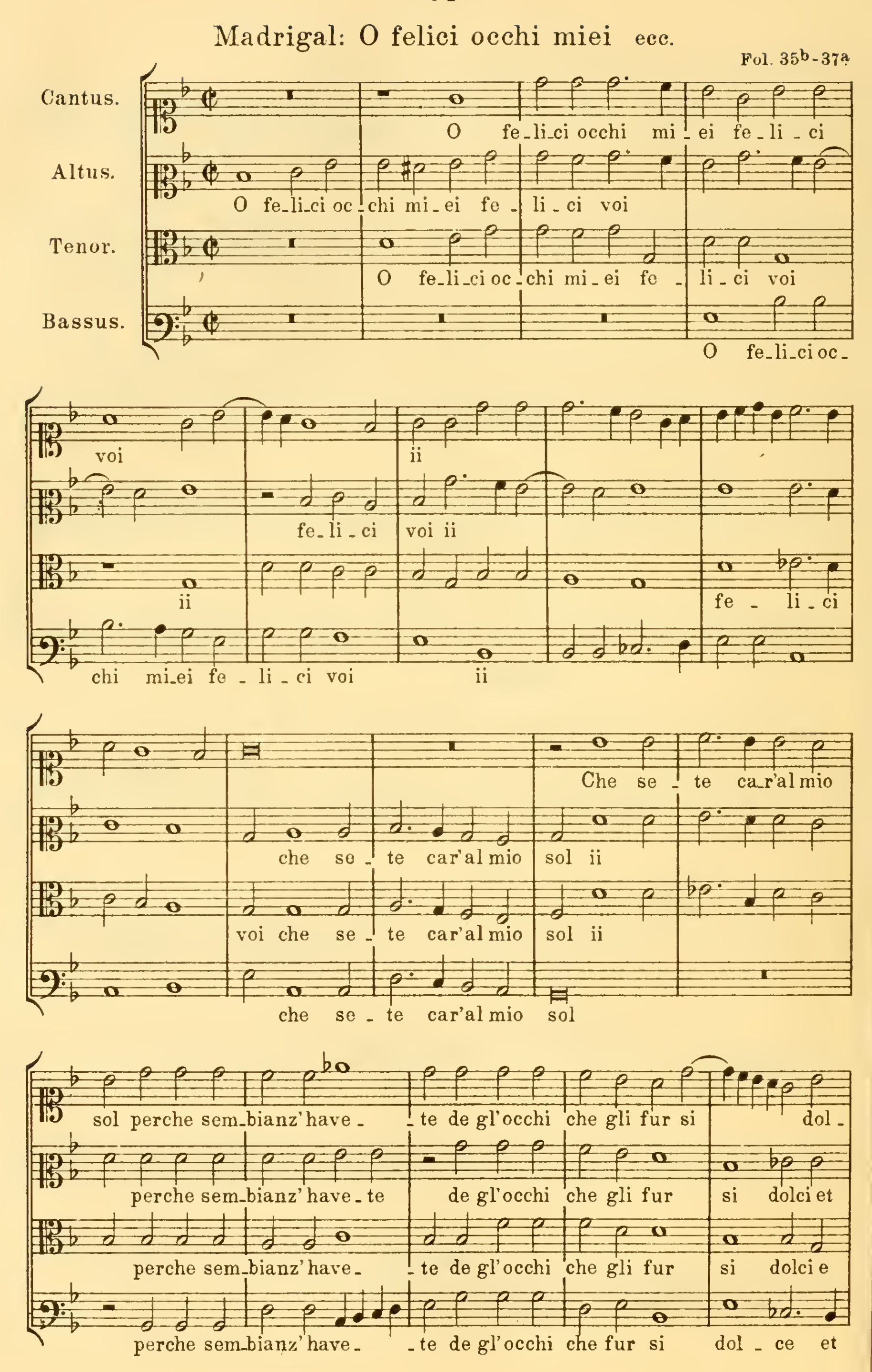
(Der einzige bei Ortiz vorkommende Gruppo.)
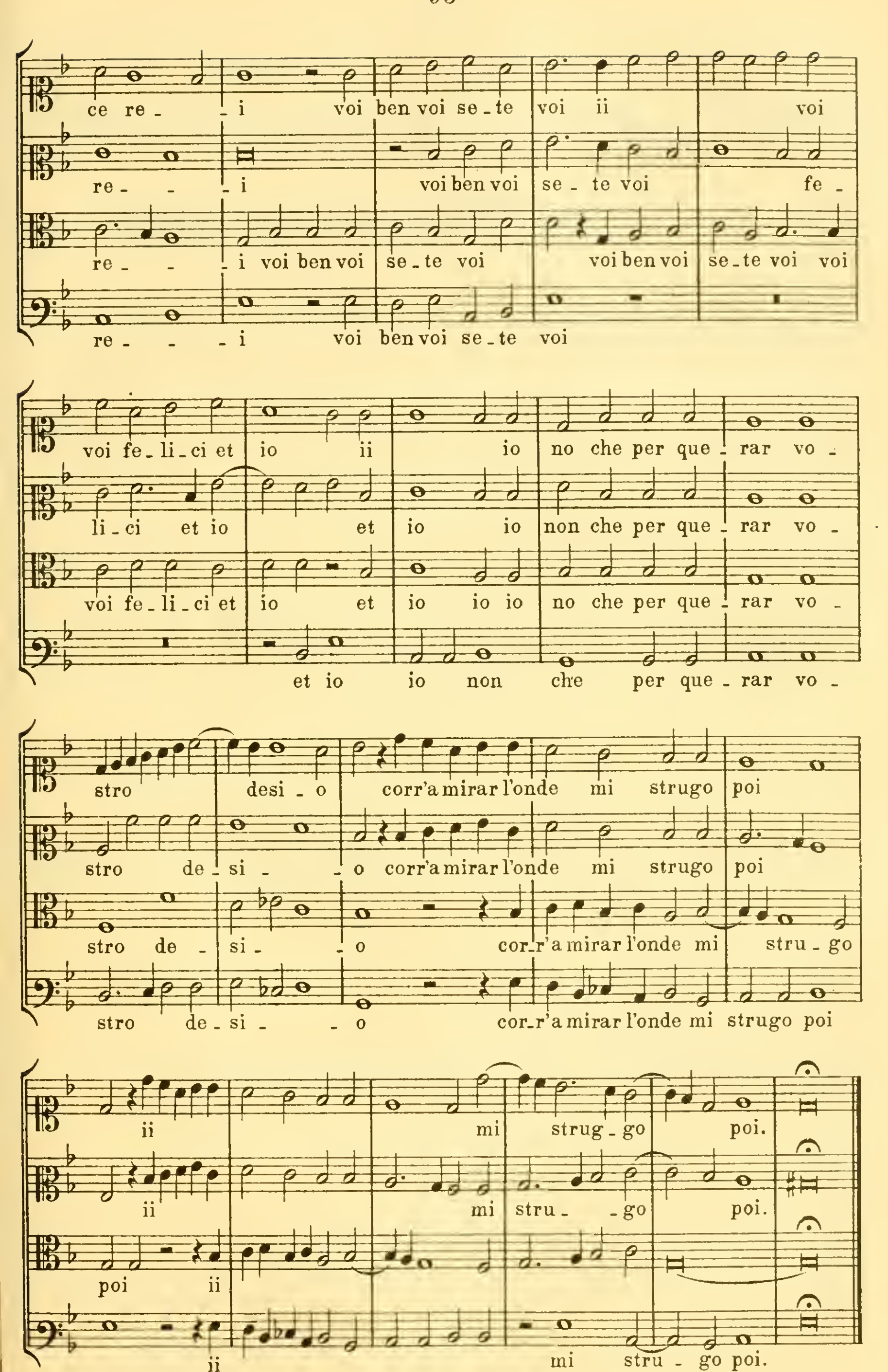
[1]) Die Überschrift ist dem Inhaltsverzeichnis entnommen.


(Bl. 20b)
Para subir una segunda de breve.
1.
5.
Para baxar una secunda de breve.
1.
4.
(Bl. 22a)
Para subir la tercera de semibreve.
2.
4.
(Bl. 22b)
Para baxar la tercera de semibreve.
2.
5.
9.
Para subir un Dyatessaron de minima.
2.
5.
Para baxar un Dyatessaron de minima.
2.
5.
6.
(Bl. 24b)
Para subir un passo de semiminimas.
1.
9.
10.
Para baxar un passo de semiminimas.
1.
7.
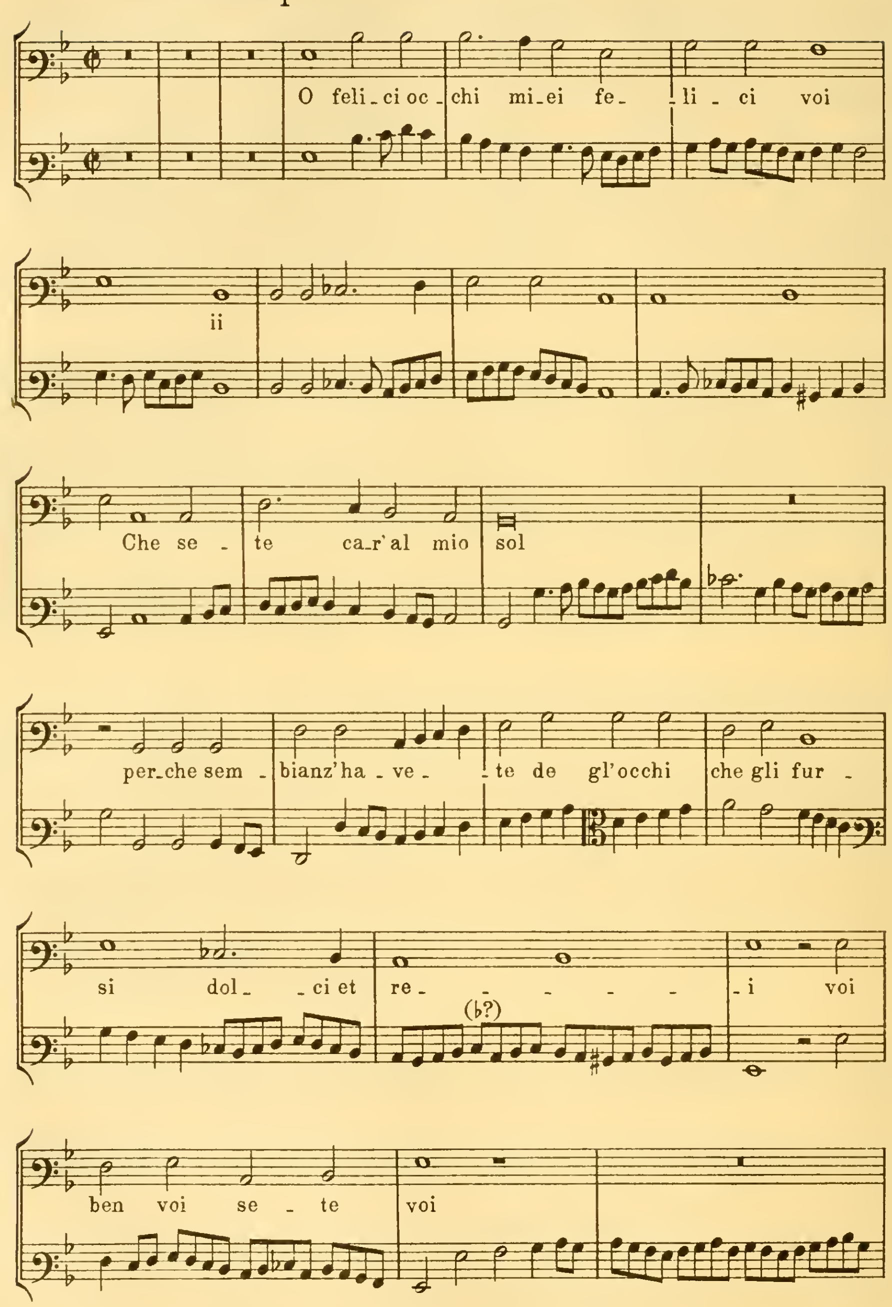
Madrigal: O felici occhi miei ecc.

Fol. 35b-37a

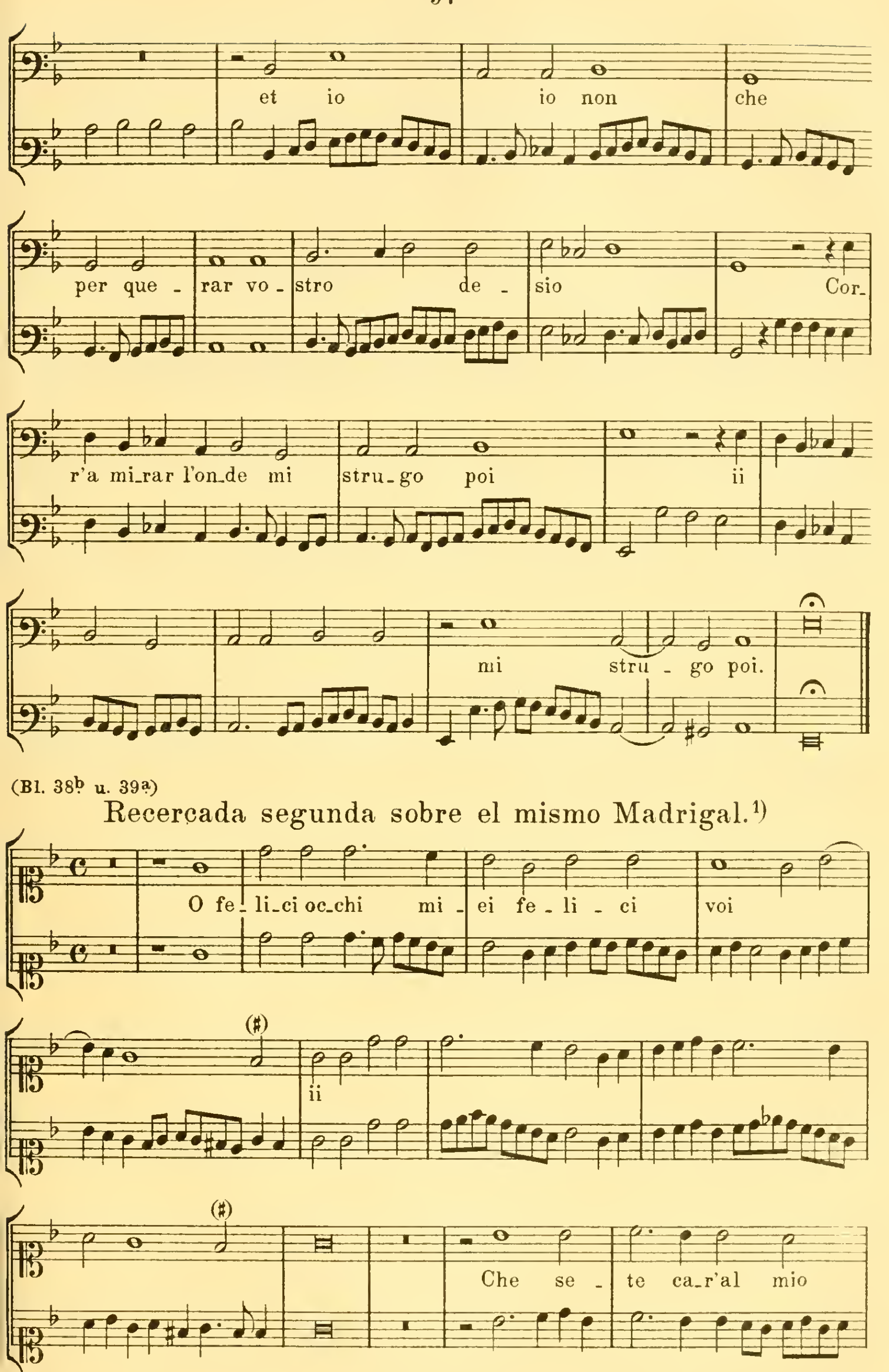



ce re - - i voi ben voi se - te voi ii voi
re - - - i voi ben voi se - te voi fe -
re - - i voi ben voi se - te voi voi ben voi se - te voi voi
re - - - i voi ben voi se - te voi
voi fe - li - ci et io ii io no che per que - rar vo -
li - ci et io et io io non che per que - rar vo -
voi fe - li - ci et io et io io io no che per que - rar vo -
et io io non che per que - rar vo -
stro desi - o corr'a mirar l'onde mi strugo poi
stro de - si - - o corr'a mirar l'onde mi strugo poi
stro de - si - - o cor - r'a mirar l'onde mi stru - go
stro de - si - - o cor - r'a mirar l'onde mi strugo poi
ii mi strug - go poi.
ii mi stru - - go poi.
poi ii
ii mi stru - go poi.

Recercada primera sobre: O felici occhi miei.[1]



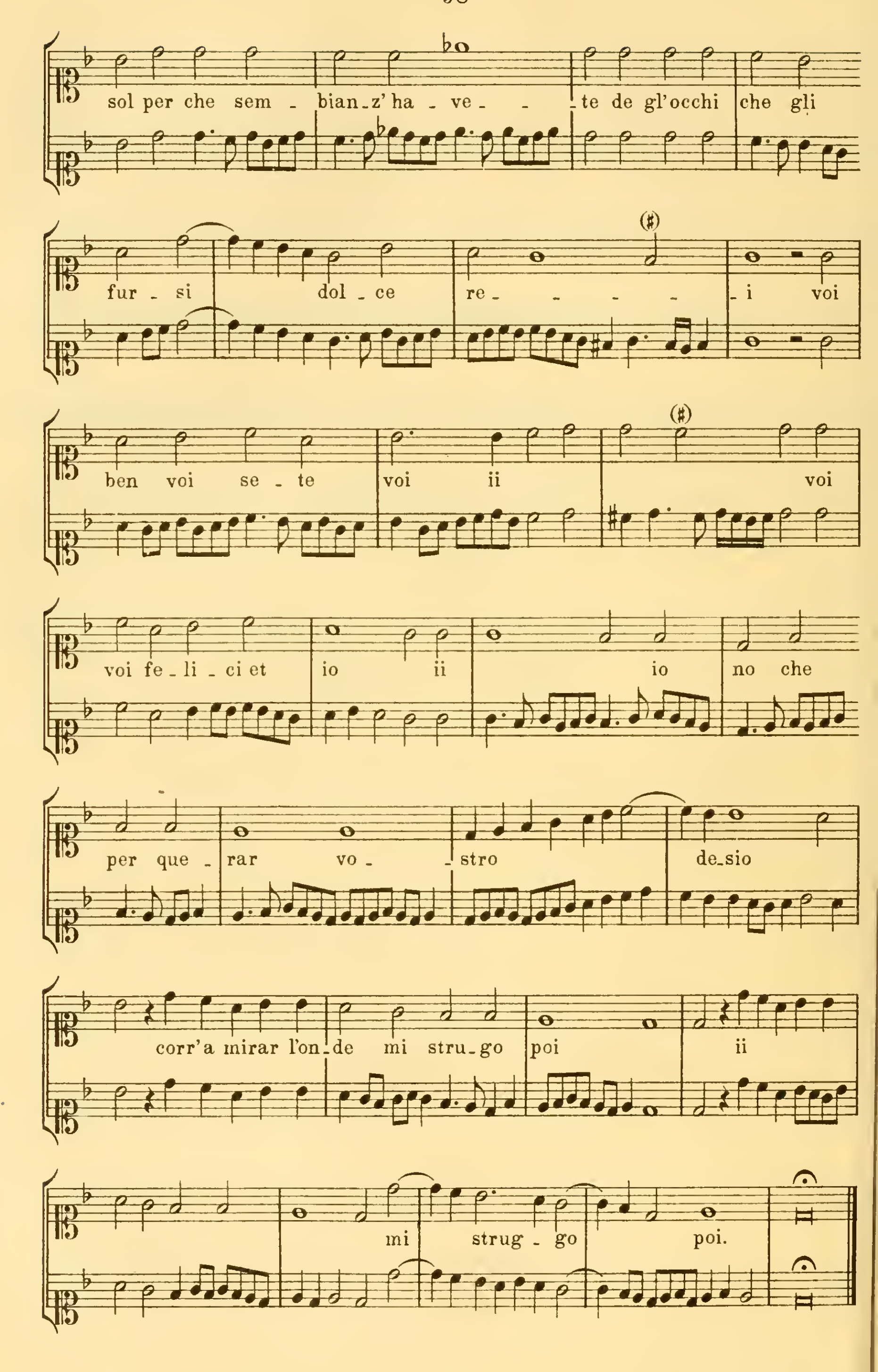
1) Auf der oberen Zeile steht die unveränderte Baßstimme des Madrigals, auf der unteren die verzierte Stimme.



(Bl. 38b u. 39a)

Recercada segunda sobre el mismo Madrigal.[1]

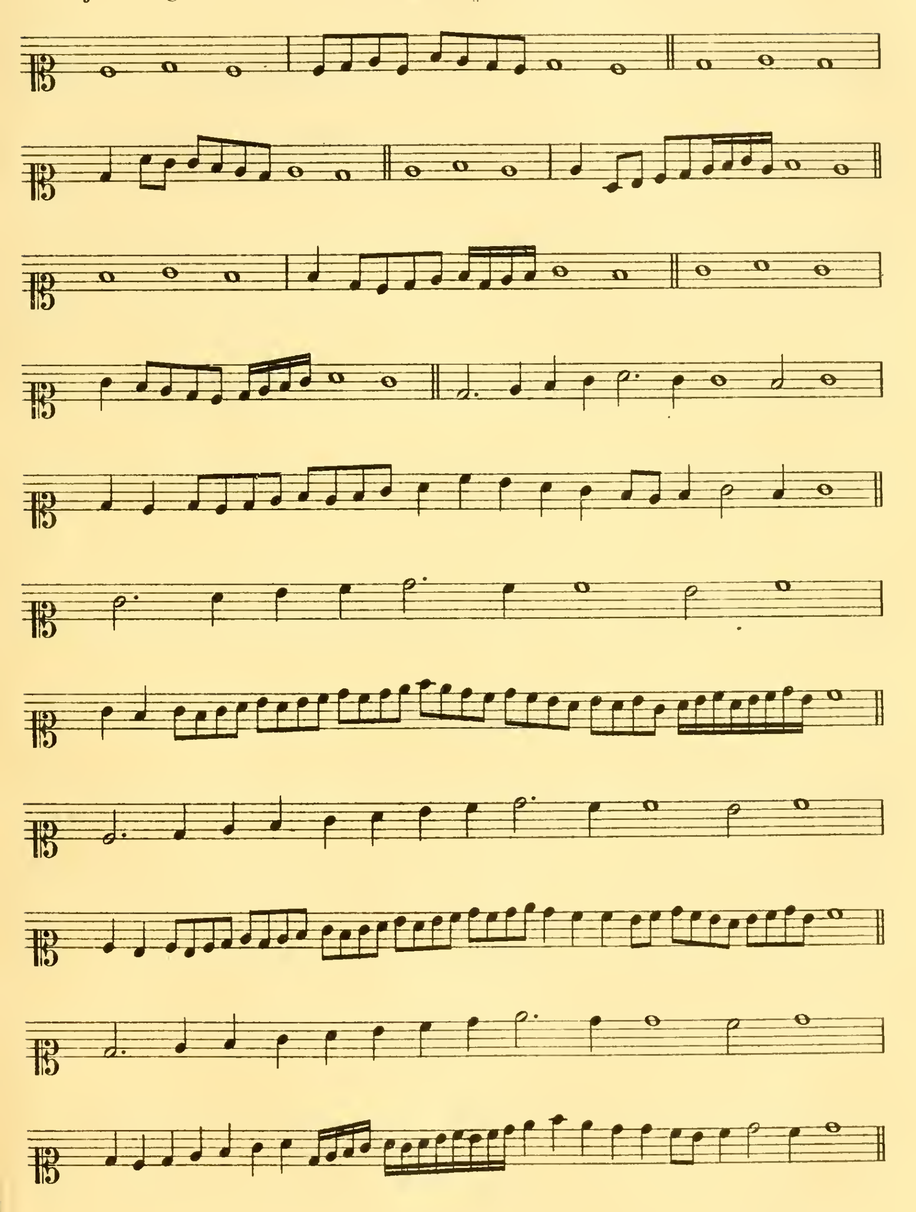
[1]) Auf der oberen Zeile steht die unveränderte Sopranstimme, auf der unteren die verzierte.


sol per che sem _ bian_z' ha _ ve _ _ _te de gl'occhi che gli
fur _ si dol _ ce re _ _ _ _ _ i voi
ben voi se _ te voi ii voi
voi fe _ li _ ci et io ii io no che
per que _ rar vo _ _stro de_sio
corr'a mirar l'on_de mi stru_go poi ii
mi strug _ go poi.

Hermann Finck.

Practica musica Lib. V.
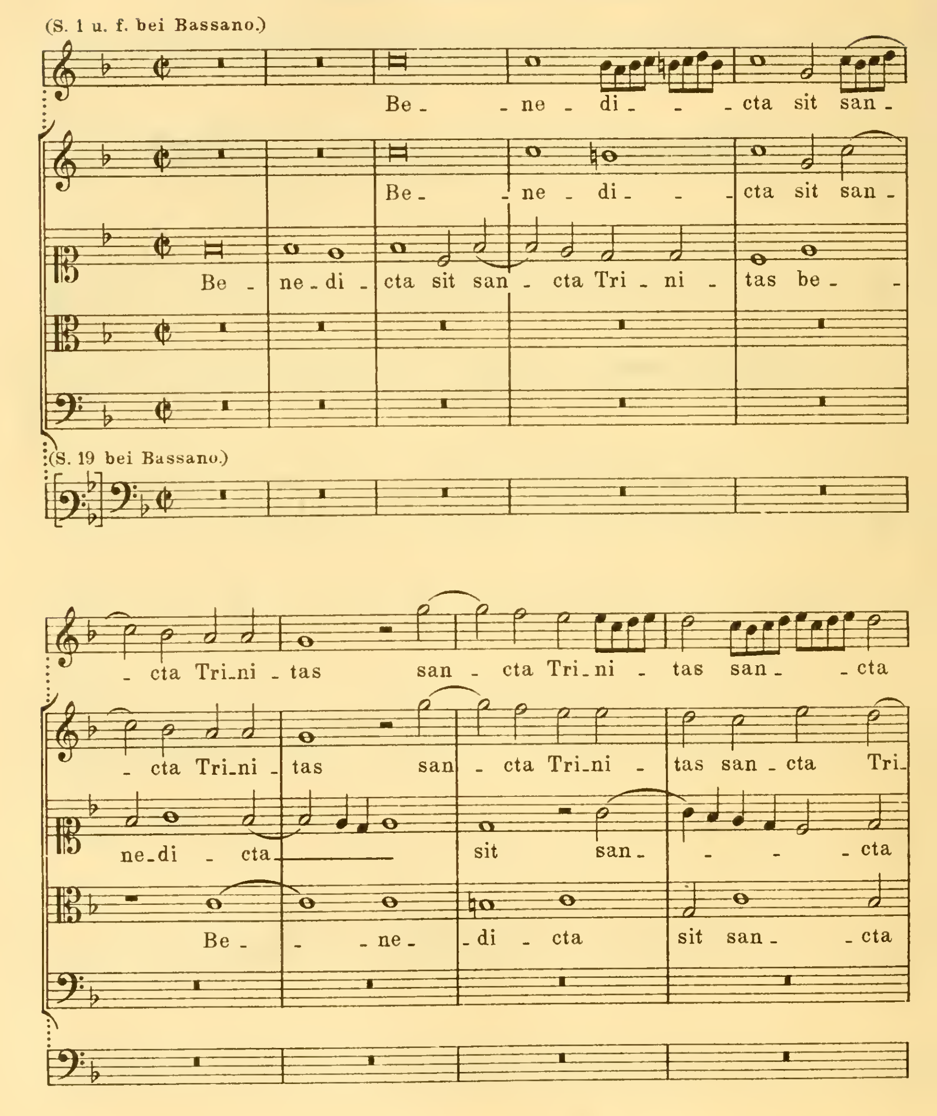
Subjiciam igitur oculis Coloraturas aliquot clausularum formalium.



Gio. Bassano.
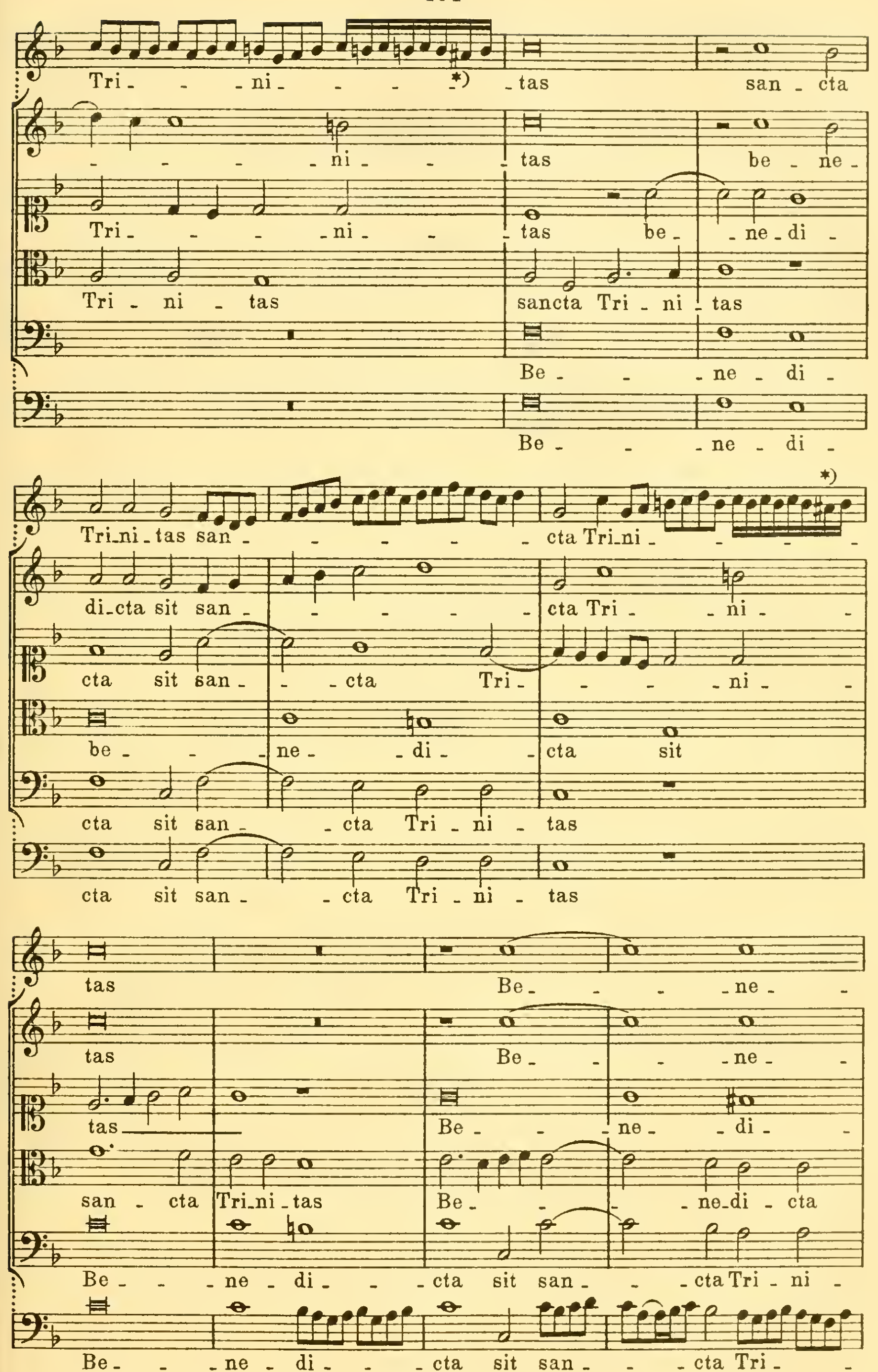
Diminuierung des Soprans und der Baßstimme einer Motette von Palestrina.[1]

1.) In Festo Sanctae Trinitatis.[2]
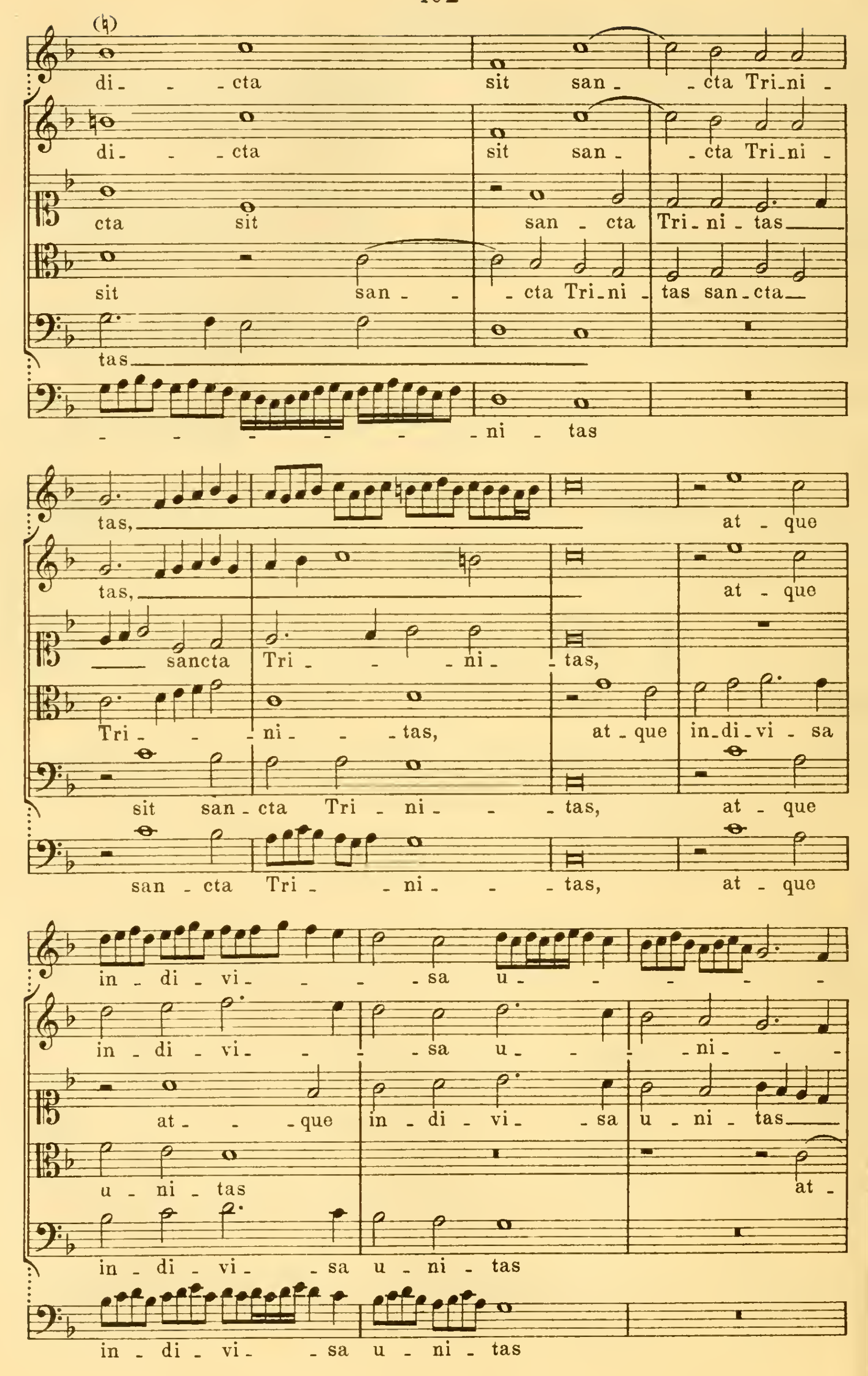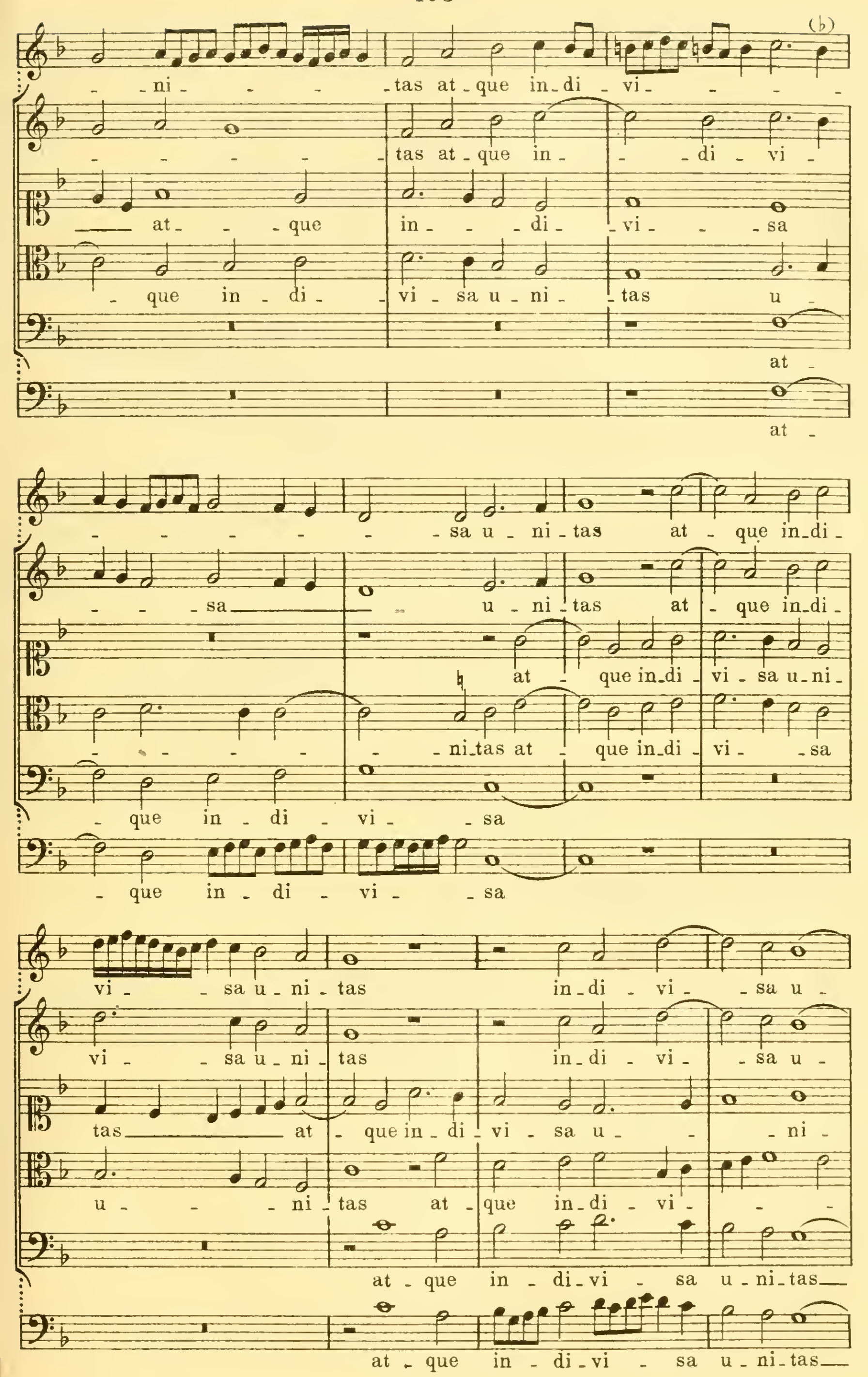


[1] Die diminuierte Sopranstimme steht auf dem obersten Liniensystem. Darauf folgen sämtliche Stimmen in unverzierter Form, so wie sie die Gesamtausgabe von Palestrina's Werken angiebt. Zu unterst setzen wir den von Bassano diminuierten Baß.

[2] Palestrina-Ausgabe Bd. 5. S. 33 u. ff.
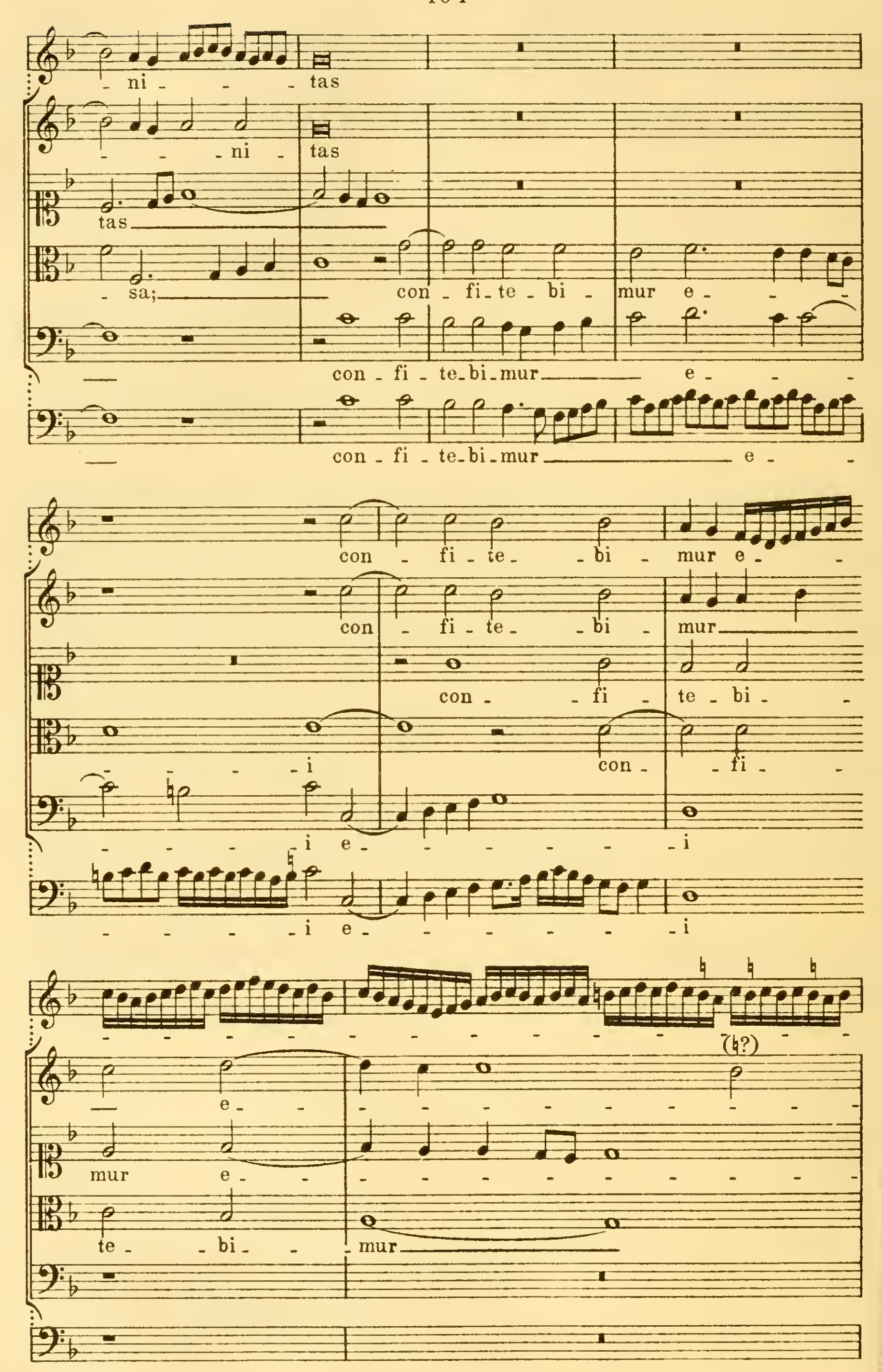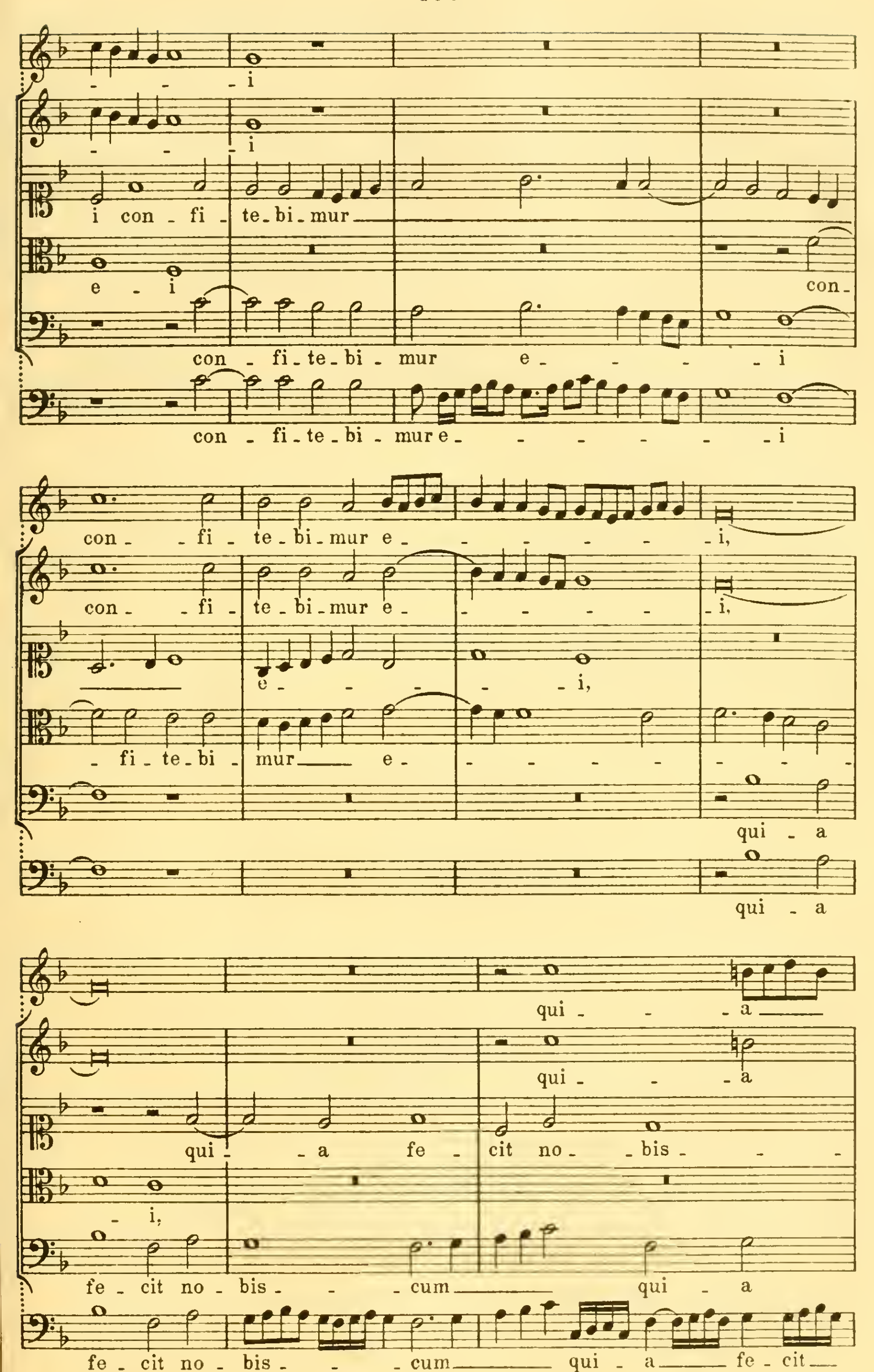


*) Das Erhöhungszeichen gehört vor *b* statt vor *a*.
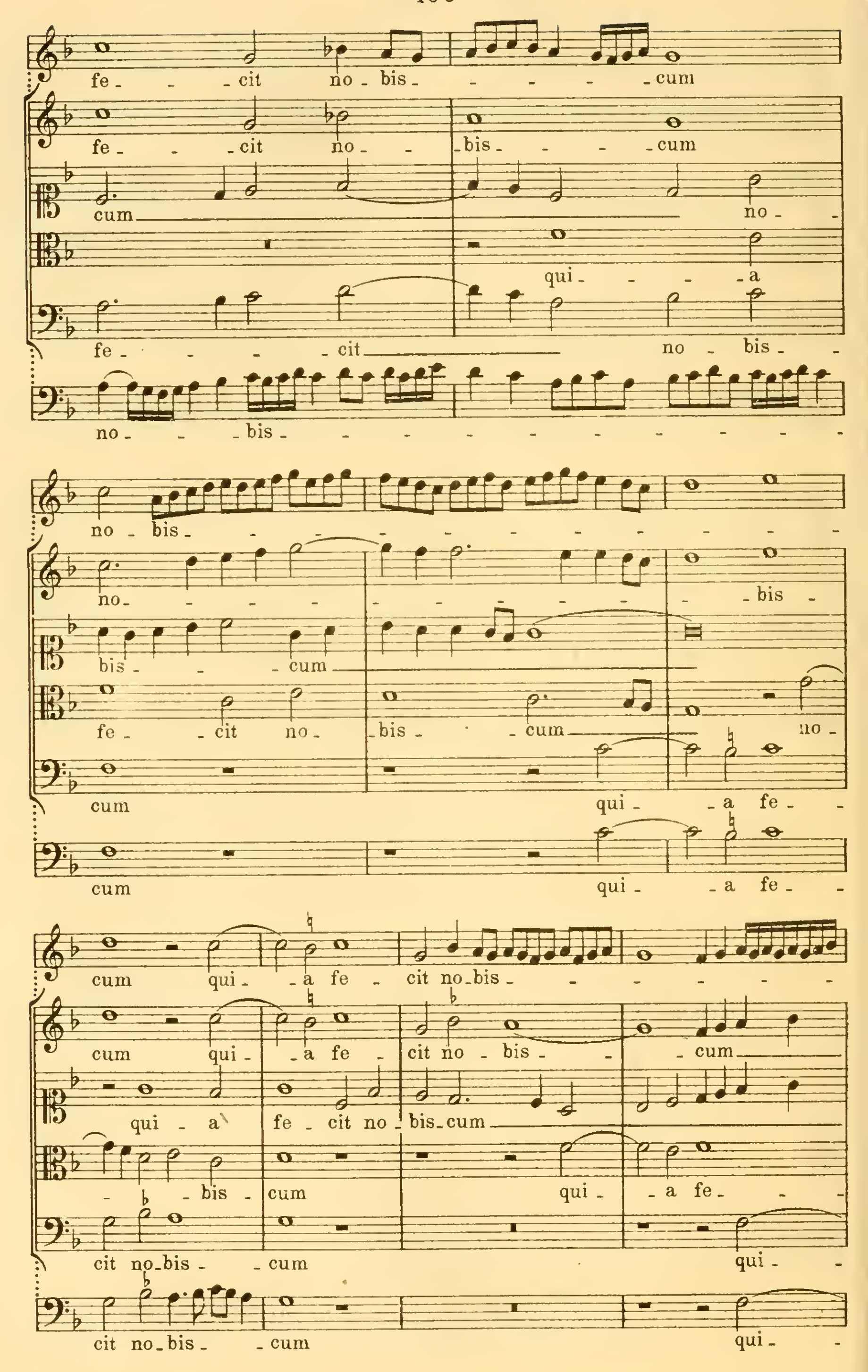

(♮)
di - - - cta sit san - - cta Tri-ni -
di - - - cta sit san - - cta Tri-ni -
cta sit san - cta Tri - ni - tas
sit san - - - cta Tri-ni - tas san-cta
tas
- - - - - - ni - tas
tas, at - que
tas, at - que
sancta Tri - - ni - tas,
Tri - - - ni - - tas, at - que in-di-vi - sa
sit san - cta Tri - ni - - tas, at - que
san - cta Tri - - ni - - tas, at - que
in - di - vi - - - - sa u - - - - - -
in - di - vi - - - sa u - - - ni - - -
at - - que in - di - vi - - sa u - ni - tas
u - ni - tas at -
in - di - vi - - sa u - ni - tas
in - di - vi - - sa u - ni - tas
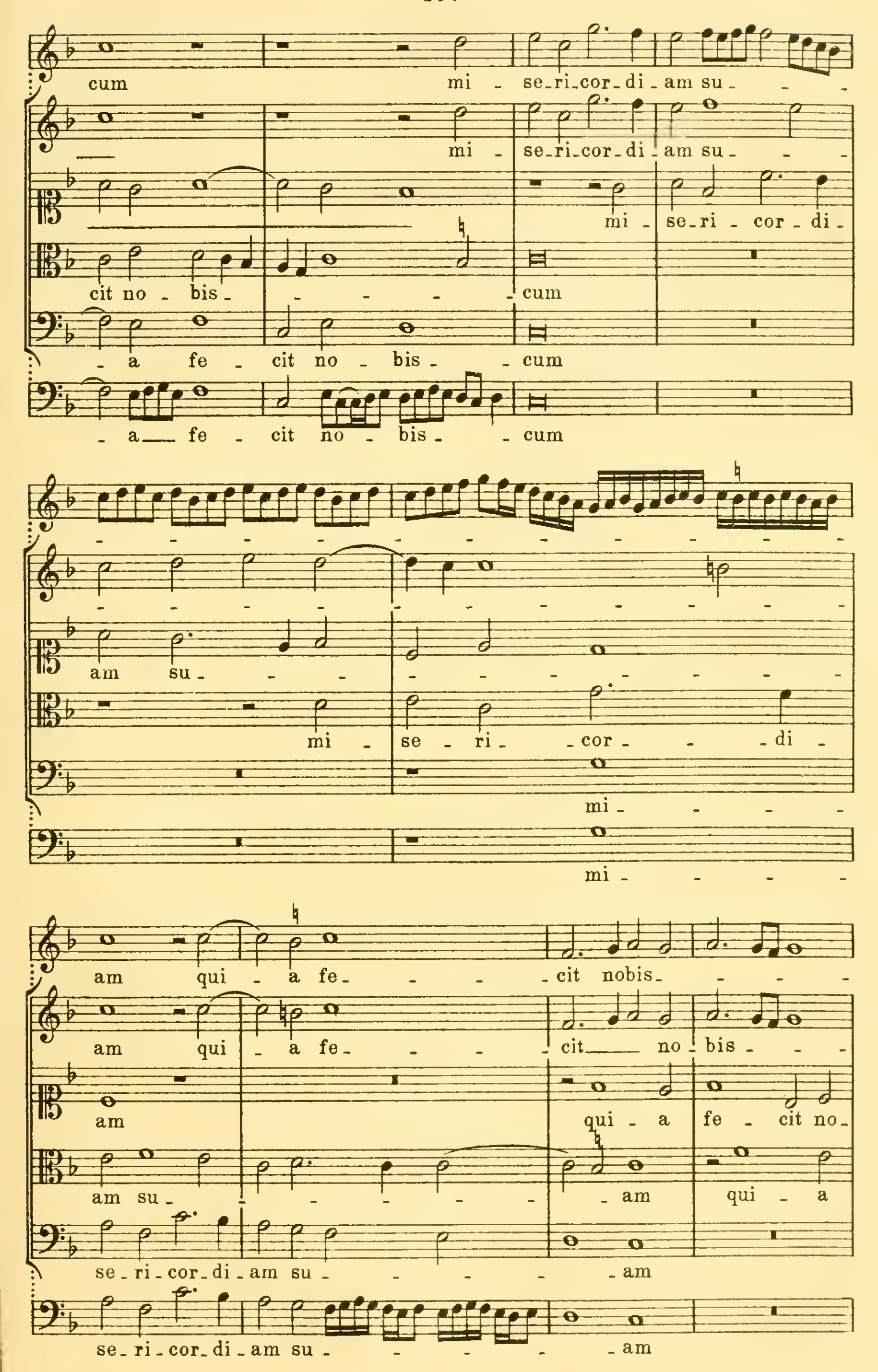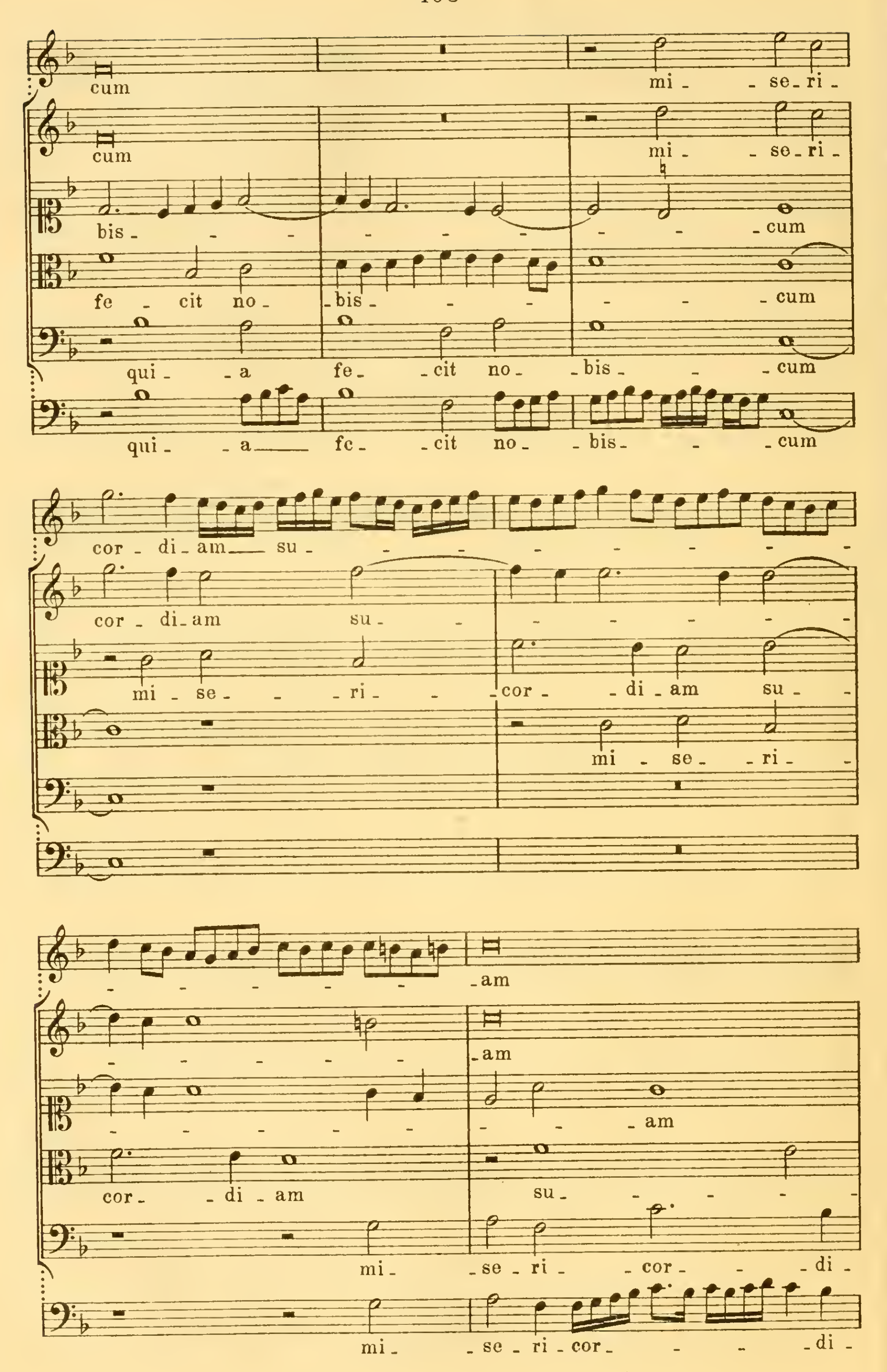


- ni - - - tas at - que in - di - vi - - -
- - - - - tas at - que in - - di - vi -
at - - que in - - di - vi - - sa
- que in - di - vi - sa u - ni - tas u -
at -
at -
- - - - - - sa u - ni - tas at - que in - di -
- - sa - u - ni - tas at - que in - di -
at - que in - di - vi - sa u - ni -
- - - - - - ni - tas at - que in - di - vi - sa
- que in - di - vi - sa
- que in - di - vi - sa
vi - sa u - ni - tas in - di - vi - sa u -
vi - sa u - ni - tas in - di - vi - sa u -
tas at - que in - di - vi - sa u - - ni -
u - - ni - tas at - que in - di - vi - - -
at - que in - di - vi - sa u - ni - tas
at - que in - di - vi - sa u - ni - tas
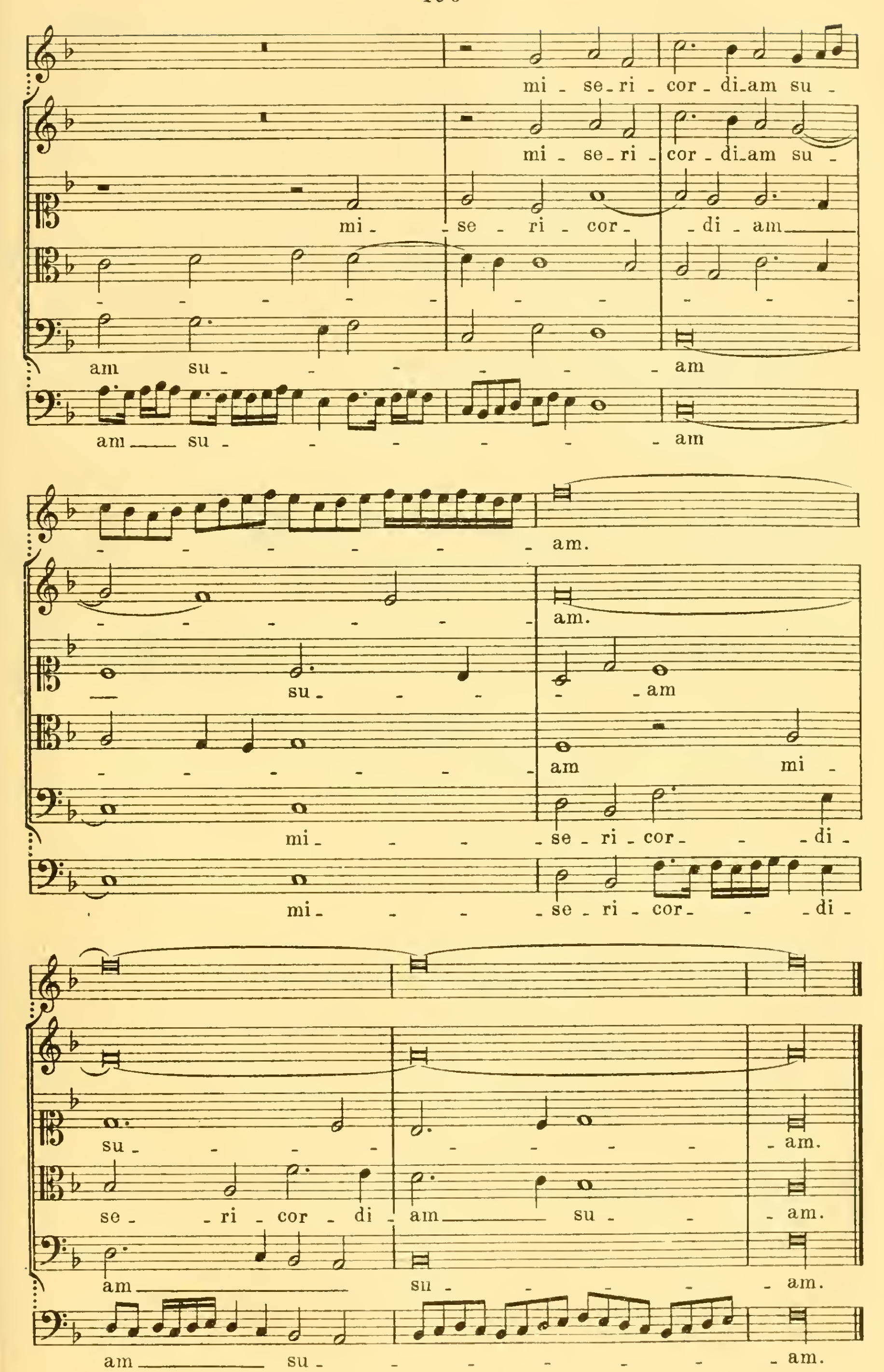

ni - - tas
- - ni - tas
tas
sa; con - fi - te - bi - mur e -
con - fi - te - bi - mur e -
con - fi - te - bi - mur e -
con - fi - te - bi - mur e -
con - fi - te - bi - mur
con - fi - te - bi -
i con - fi -
i e - i
i e - i
e -
mur e -
te - bi - mur


i
i
i con fi te bi mur
e i
con
con fi te bi mur e i
con fi te bi mur e i
con fi te bi mur e i,
con fi te bi mur e i,
e i,
fi te bi mur e
qui a
qui a
qui a
qui a
qui a fe cit no bis
i,
fe cit no bis cum qui a
fe cit no bis cum qui a fe cit


fe - - - cit no - bis - - - - - - cum
fe - - - cit no - - bis - - - - cum
cum no -
qui - - - - a
fe - - - - cit no - bis -
no - - - bis -
no - bis -
no - - - - bis -
bis - - cum
fe - cit no - bis - - cum no -
cum qui - a fe -
cum qui - a fe -
cum qui - a fe - cit no - bis -
cum qui - a fe - cit no - bis - - cum
qui - a fe - cit no - bis - cum
- bis - cum qui - a fe -
cit no - bis - cum qui -
cit no - bis - cum qui -


cum mi - se-ri-cor-di - am su - - -
mi - se-ri-cor-di - am su - - -
mi - se-ri - cor - di -
cit no - bis - - - - - cum
- a fe - cit no - bis - - cum
- a fe - cit no - bis - - cum
am su - - - - - - - - - -
mi - se - ri - - cor - - - di -
mi - - - - -
mi - - - - -
am qui - a fe - - - - cit nobis - - - -
am qui - a fe - - - cit no - bis - - -
am qui - a fe - cit no -
am su - - - - - - - am qui - a
se - ri - cor - di - am su - - - - - - am
se - ri - cor - di - am su - - - - - - am


cum mi - - se - ri -
cum mi - - se - ri -
bis - - - - - - - - - - cum
fe - cit no - bis - - - - - - cum
qui - - a fe - - cit no - - bis - - - cum
qui - - a fe - - cit no - - bis - - - cum
cor - di - am su - - - - - - - - -
cor - di - am su - - - - - - -
mi - se - - ri - - cor - - di - am su - -
mi - se - - ri - -
- - - - - - - am
- - - - - - - am
- - - - - - - - - am
cor - - di - am su - - - - -
mi - - se - ri - - cor - - - di -
mi - - se - ri - cor - - - - di -


mi - se - ri - cor - di - am su -
mi - se - ri - cor - di - am su -
mi - - se - ri - cor - - di - am
am su - - - - - - - am
am su - - - - - - - am
- - - - - - am.
- - - - - - am.
su - - - - am
am mi -
mi - - - se - ri - cor - - di -
mi - - - se - ri - cor - - di -
su - - - - - - - - am.
se - ri - cor - di - am su - - am.
am su - - - - - - am.
am su - - - - - - - am.

Gio. Bassano.

Diminuierung der Tenorstimme eines Madrigals von Cyprian de Rore aus dessen „Quarto Libro Di Madrigali A Cinque Voci. Venetia 1563".[1]

1 2

Canto. Quan - do si - gnor la - - scia - - -
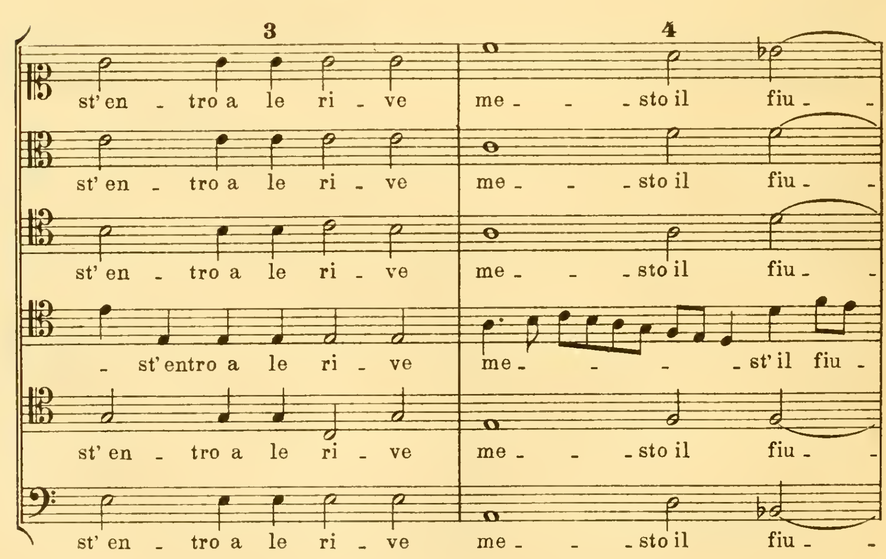
Alto. Quan - do si - gnor la - - scia - - -

Tenore. Quan - do si - gnor la - - scia - - -
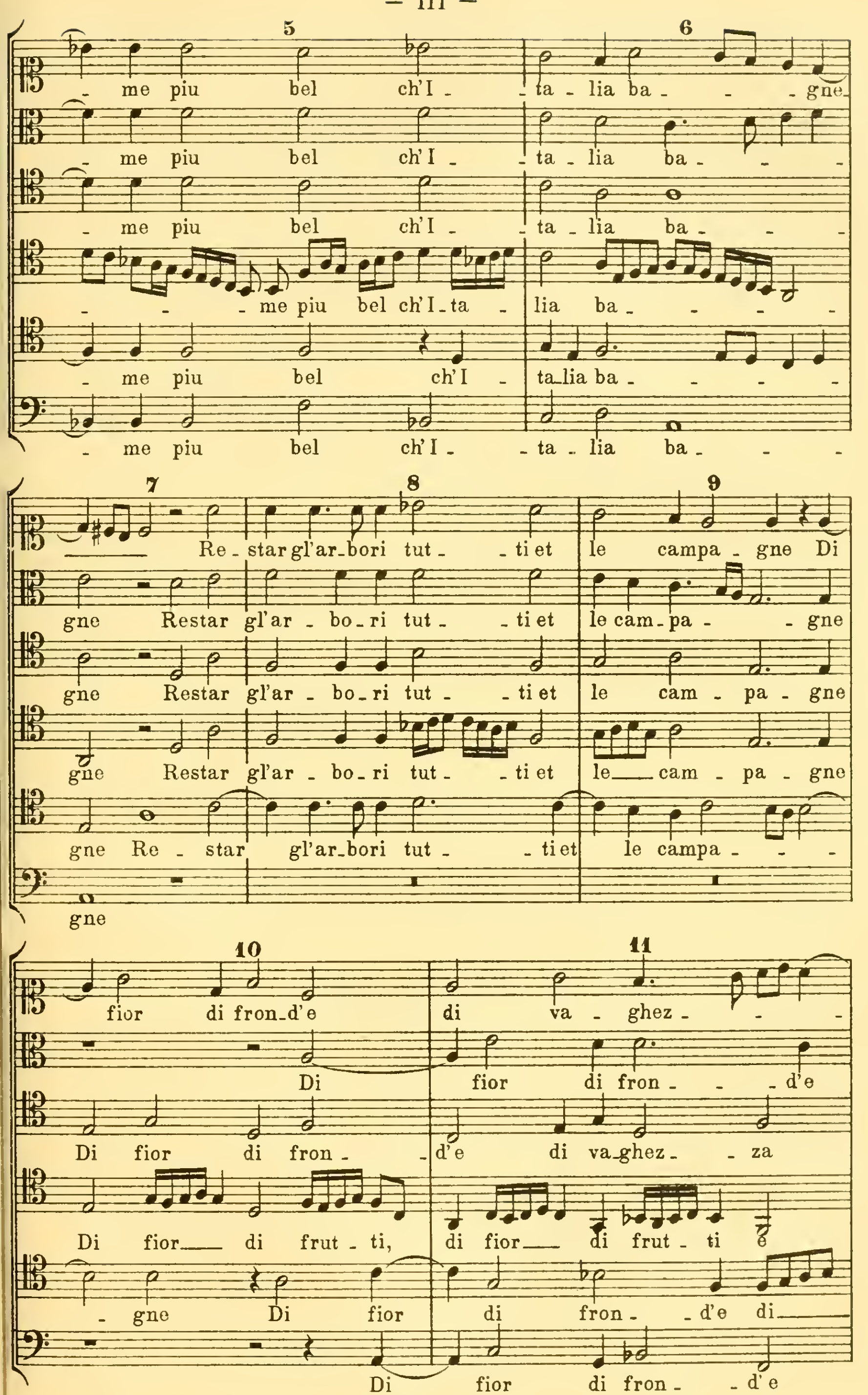
Tenore. (Bassano a. a. O. S. 45.) Quan - do si - gnor la - scia - ste—— la - scia - -
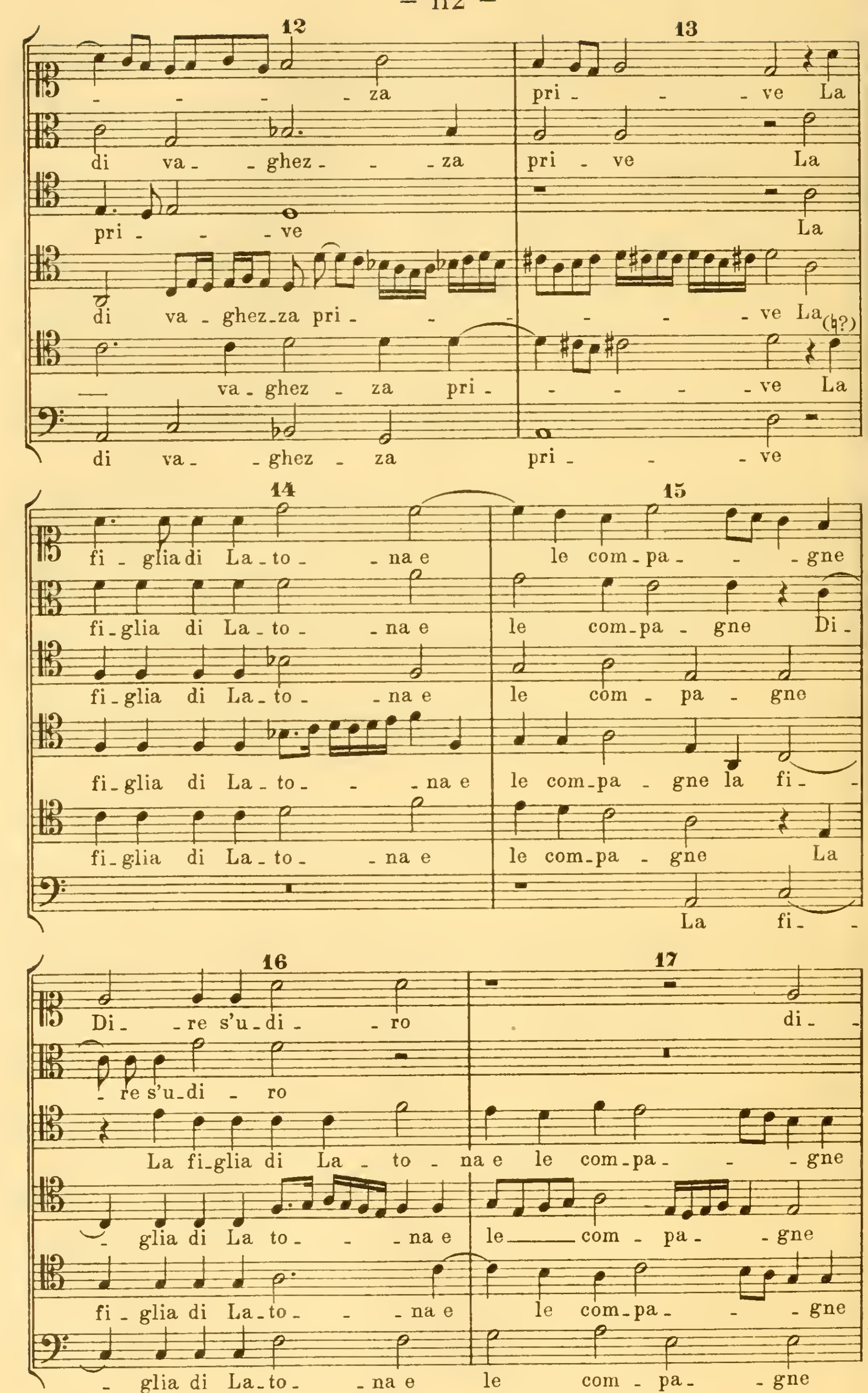
Quinto. Quan - do si - gnor la - - scia - - -

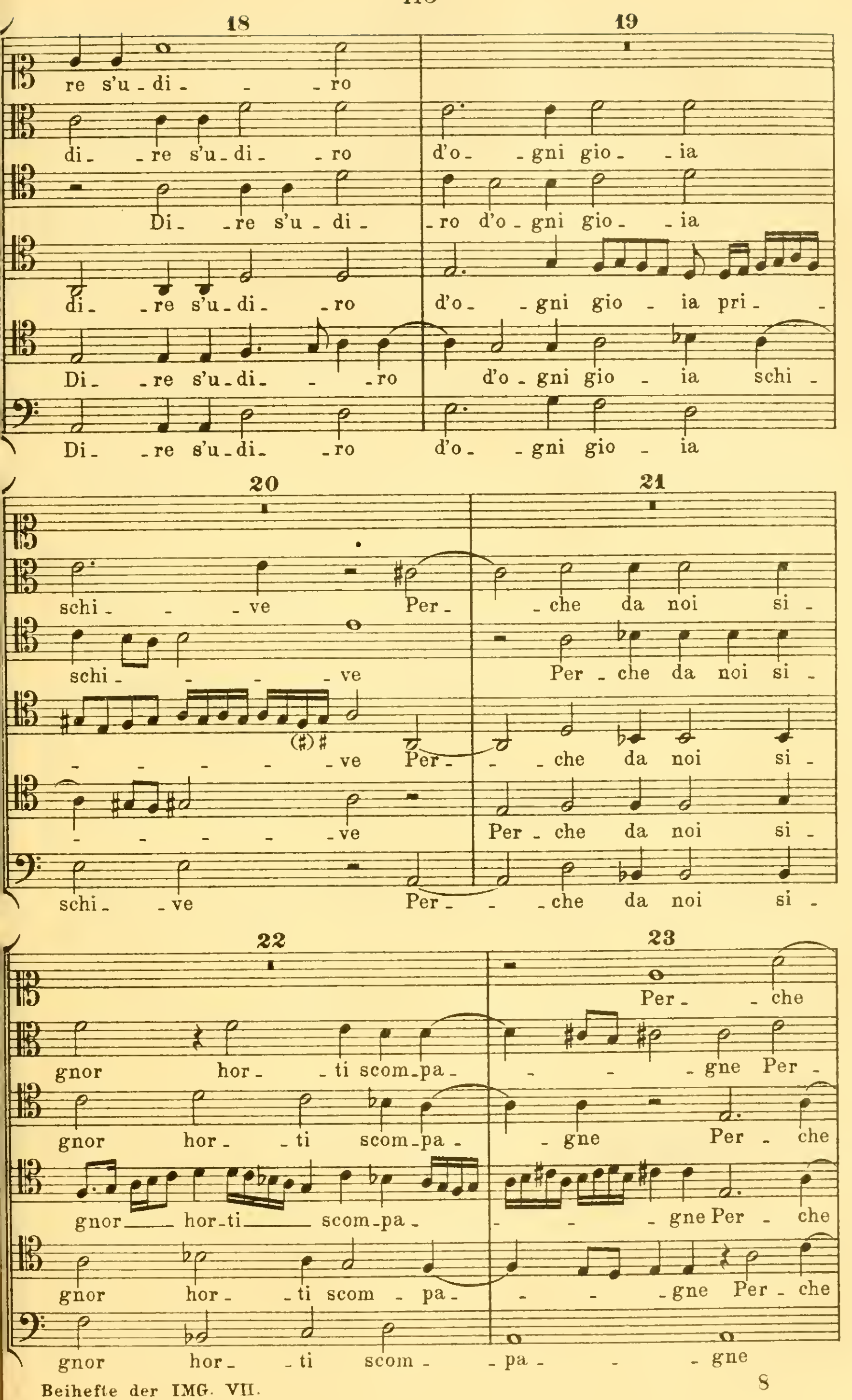
Basso. Quan - do si - gnor la - - scia - - -

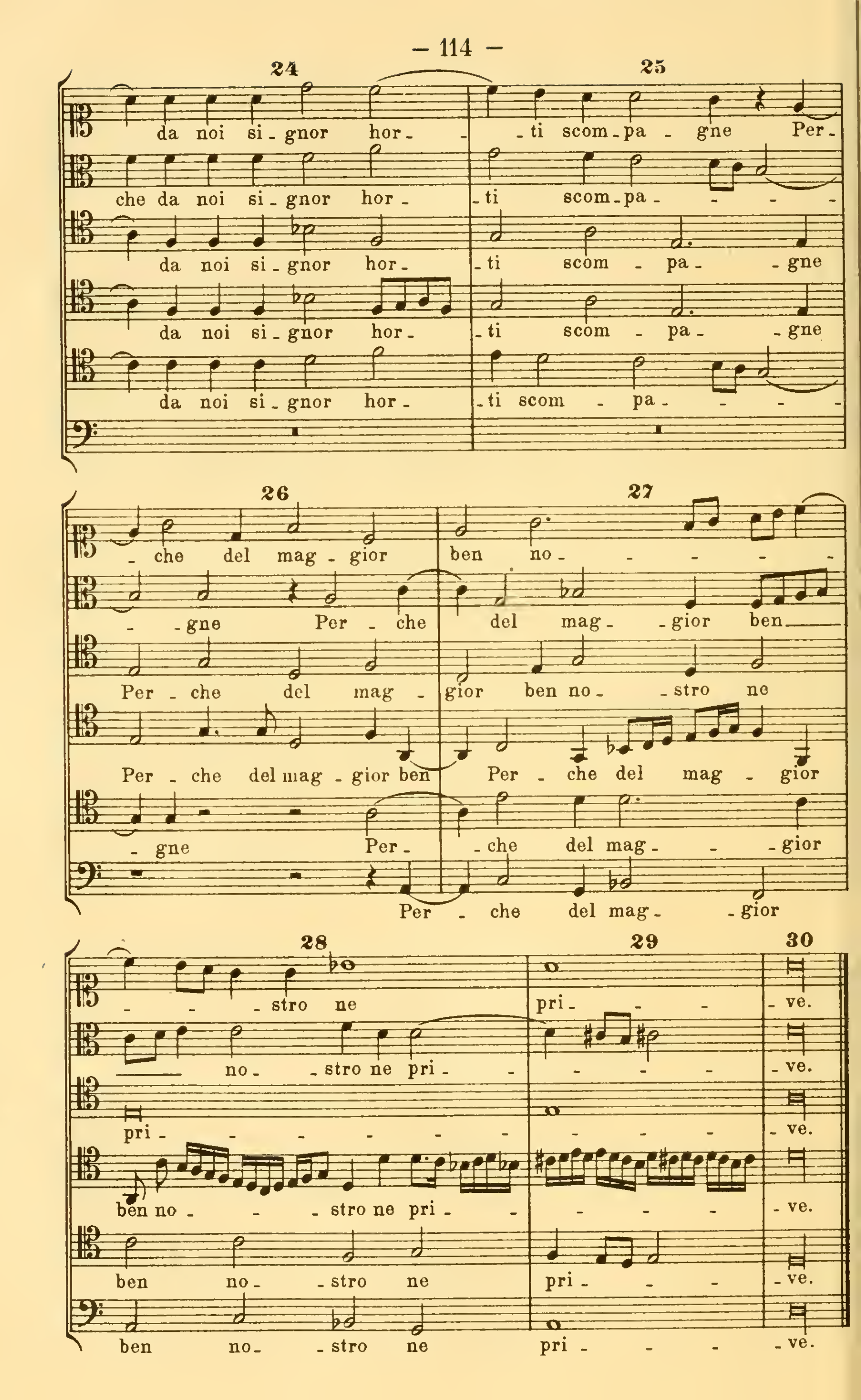


1) Exemplar in der Hofbibl. zu München.

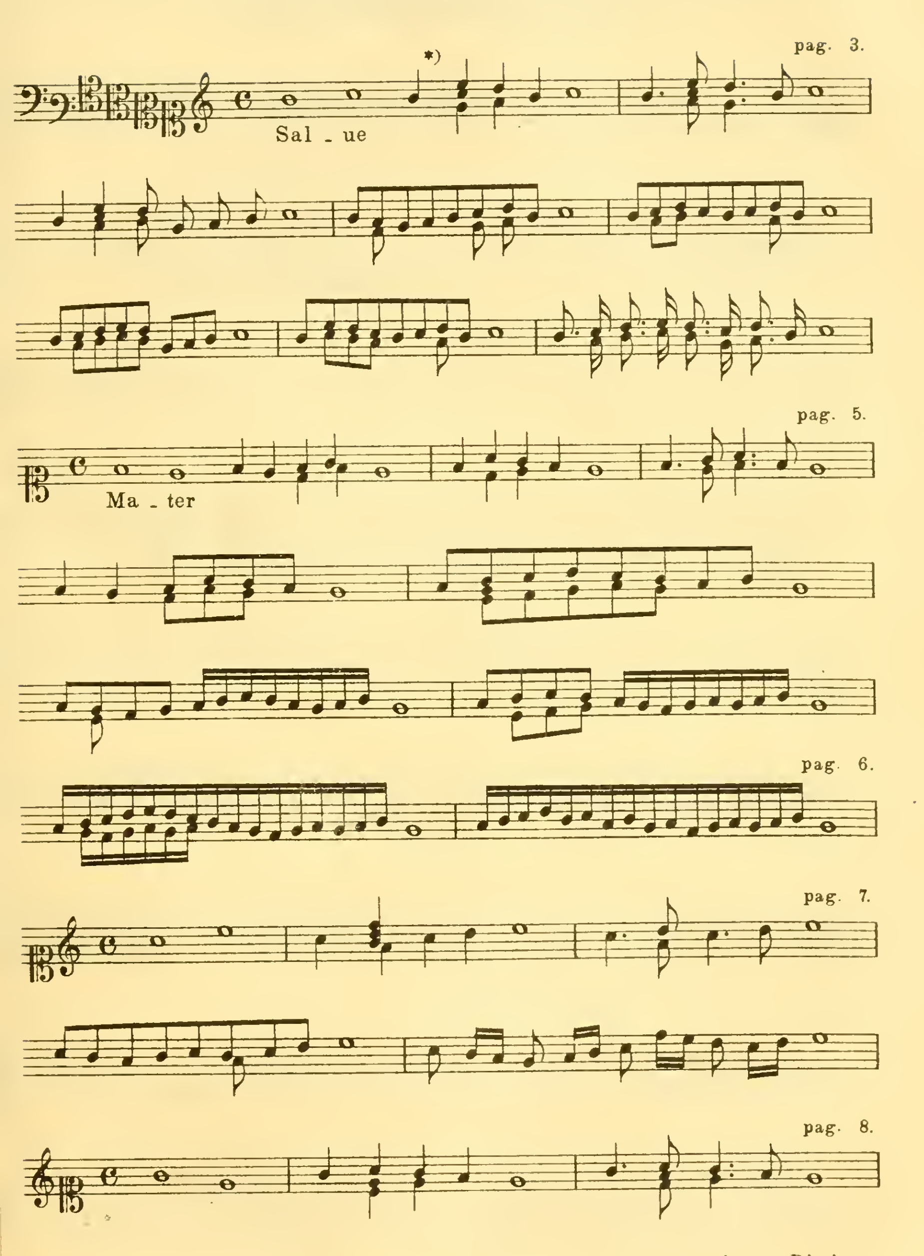

5
6
- me piu bel ch'I - - ta - lia ba - - - gne
- me piu bel ch'I - - ta - lia ba - - -
- me piu bel ch'I - - ta - lia ba - - -
- - - me piu bel ch'I - ta - lia ba - - - -
- me piu bel ch'I - ta-lia ba - - - -
- me piu bel ch'I - - ta - lia ba - - -
7
8
9
Re - star gl'ar-bori tut - - ti et le campa - gne Di
gne Restar gl'ar - bo - ri tut - - ti et le cam - pa - - gne
gne Restar gl'ar - bo - ri tut - - ti et le cam - pa - gne
gne Restar gl'ar - bo - ri tut - - ti et le cam - pa - gne
gne Re - star gl'ar-bori tut - - ti et le campa - - -
gne
10
11
fior di fron-d'e di va - ghez - - -
Di fior di fron - - d'e
Di fior di fron - d'e di va-ghez - - za
Di fior di frut - ti, di fior di frut - ti e
- gne Di fior di fron - - d'e di
Di fior di fron - - d'e


12
13
- - - - za pri - - - ve La
di va - ghez - - za pri - ve La
pri - - - ve La
di va - ghez-za pri - - - - - ve La
(♮?)
va - ghez - za pri - - - - ve La
di va - ghez - za pri - - - ve
14
15
fi - glia di La - to - na e le com - pa - - gne
fi - glia di La - to - na e le com - pa - gne Di -
fi - glia di La - to - na e le com - pa - gne
fi - glia di La - to - na e le com - pa - gne la fi -
fi - glia di La - to - na e le com - pa - gne La
La fi -
16
17
Di - re s'u - di - ro di -
- re s'u - di - ro
La fi - glia di La - to - na e le com - pa - - gne
- glia di La to - na e le com - pa - gne
fi - glia di La - to - na e le com - pa - - gne
- glia di La - to - na e le com - pa - gne

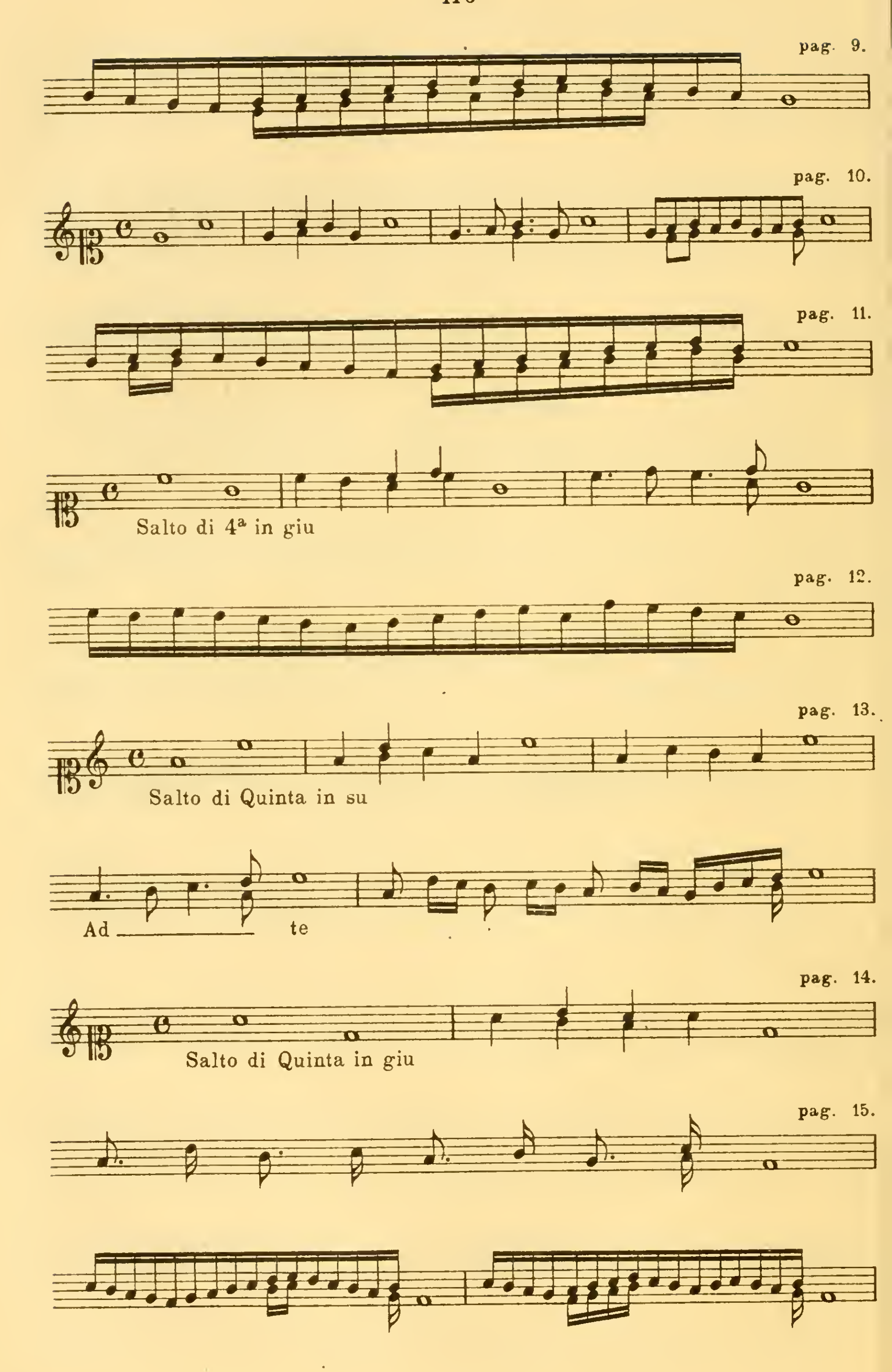

18
19
re s'u-di- - -ro
di- -re s'u-di- -ro d'o- -gni gio- -ia
Di- -re s'u-di- -ro d'o-gni gio- -ia
di- -re s'u-di- -ro d'o- -gni gio - ia pri- -
Di- -re s'u-di- - -ro d'o-gni gio - ia schi -
Di- -re s'u-di- -ro d'o- -gni gio - ia
20
21
schi- - -ve Per- -che da noi si-
schi- - - -ve Per-che da noi si-
- - - - -ve Per- - -che da noi si-
- - - - -ve Per-che da noi si-
schi- -ve Per- - -che da noi si-
22
23
Per- -che
gnor hor- -ti scom-pa- - - -gne Per-
gnor hor- -ti scom-pa- -gne Per- che
gnor hor-ti scom-pa- - - -gne Per - che
gnor hor- -ti scom - pa- - - -gne Per-che
gnor hor- -ti scom- -pa- - -gne

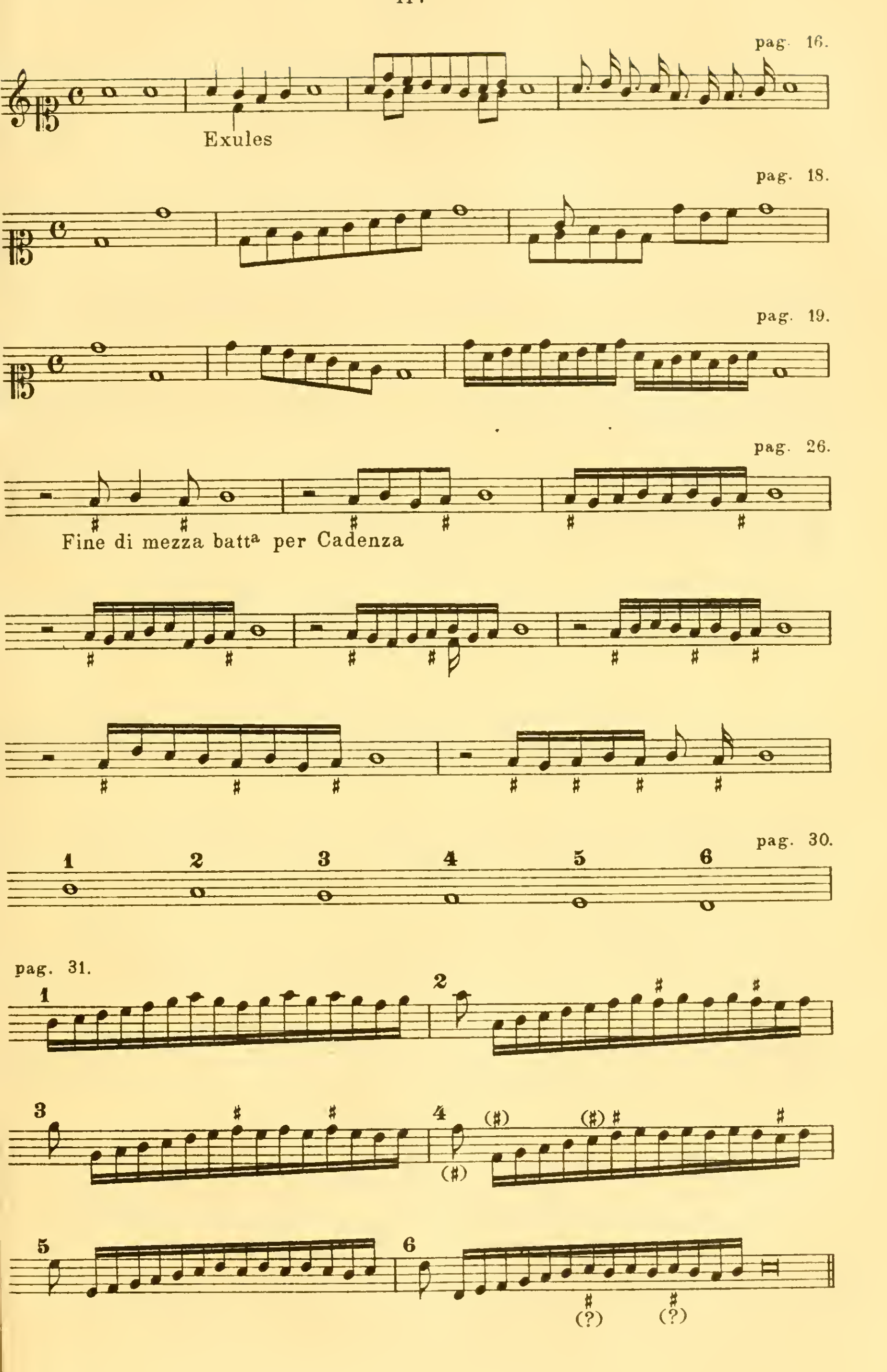

24
25
da noi si_gnor hor_ _ti scom_pa _ gne Per_
che da noi si_gnor hor_ _ti scom_pa_ - - -
da noi si_gnor hor_ _ti scom _ pa_ _gne
da noi si_gnor hor_ _ti scom _ pa_ _gne
da noi si_gnor hor_ _ti scom - pa_ - - -
26
27
_che del mag_gior ben no_ - - - -
- _gne Per - che del mag_ _gior ben
Per _ che del mag - gior ben no_ _stro ne
Per _ che del mag _ gior ben Per _ che del mag - gior
_ gne Per_ _che del mag_ - _gior
Per _ che del mag_ _gior
28
29
30
- - _stro ne pri_ - - _ve.
no_ _stro ne pri_ - - - - _ve.
pri_ - - - - - - - - _ve.
ben no_ - _stro ne pri_ - - - - _ve.
ben no_ _stro ne pri_ - - _ve.
ben no_ _stro ne pri_ - - - _ve.

Giovanni Luca Conforto.



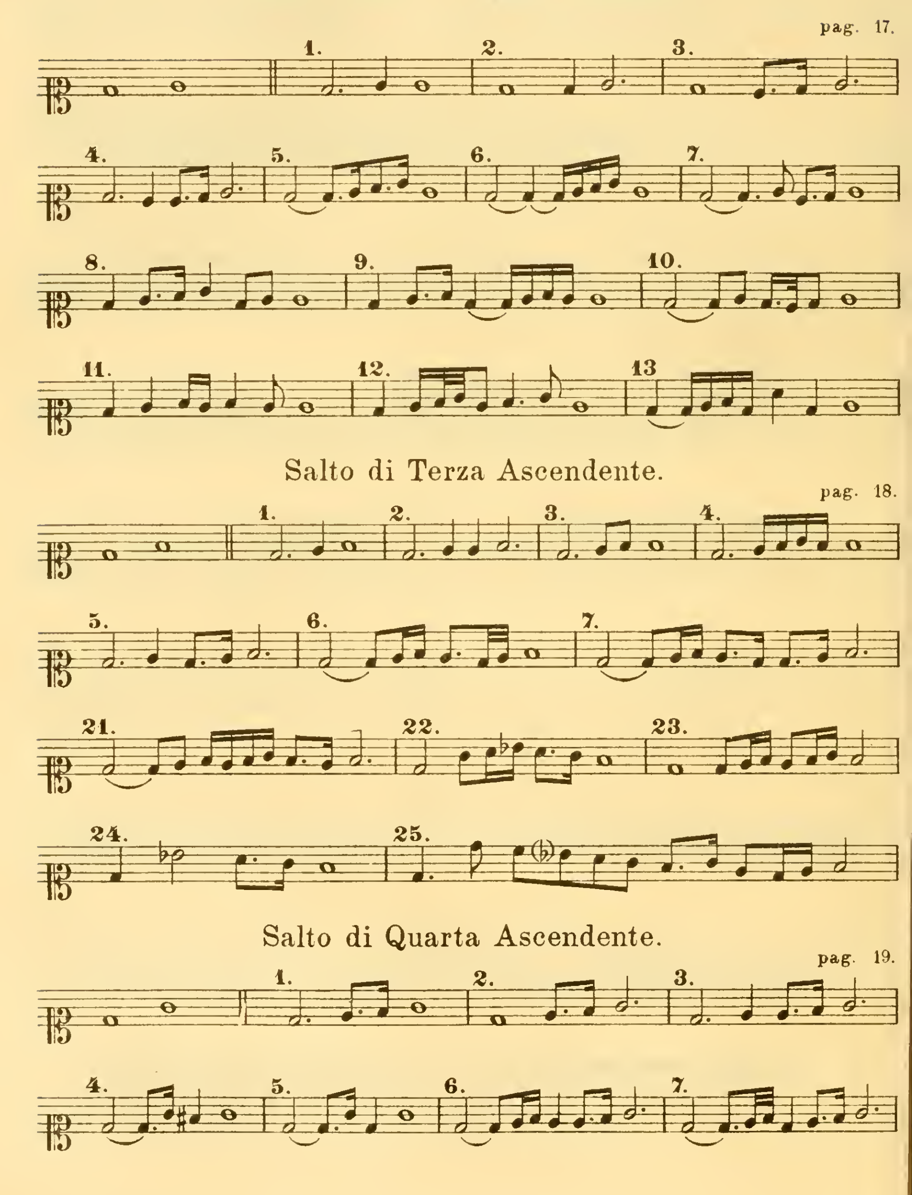
*) Conforto vereinigt durch die übereinandergesetzten Noten mehrere Diminutionsformen in einem einzigen Beispiel.

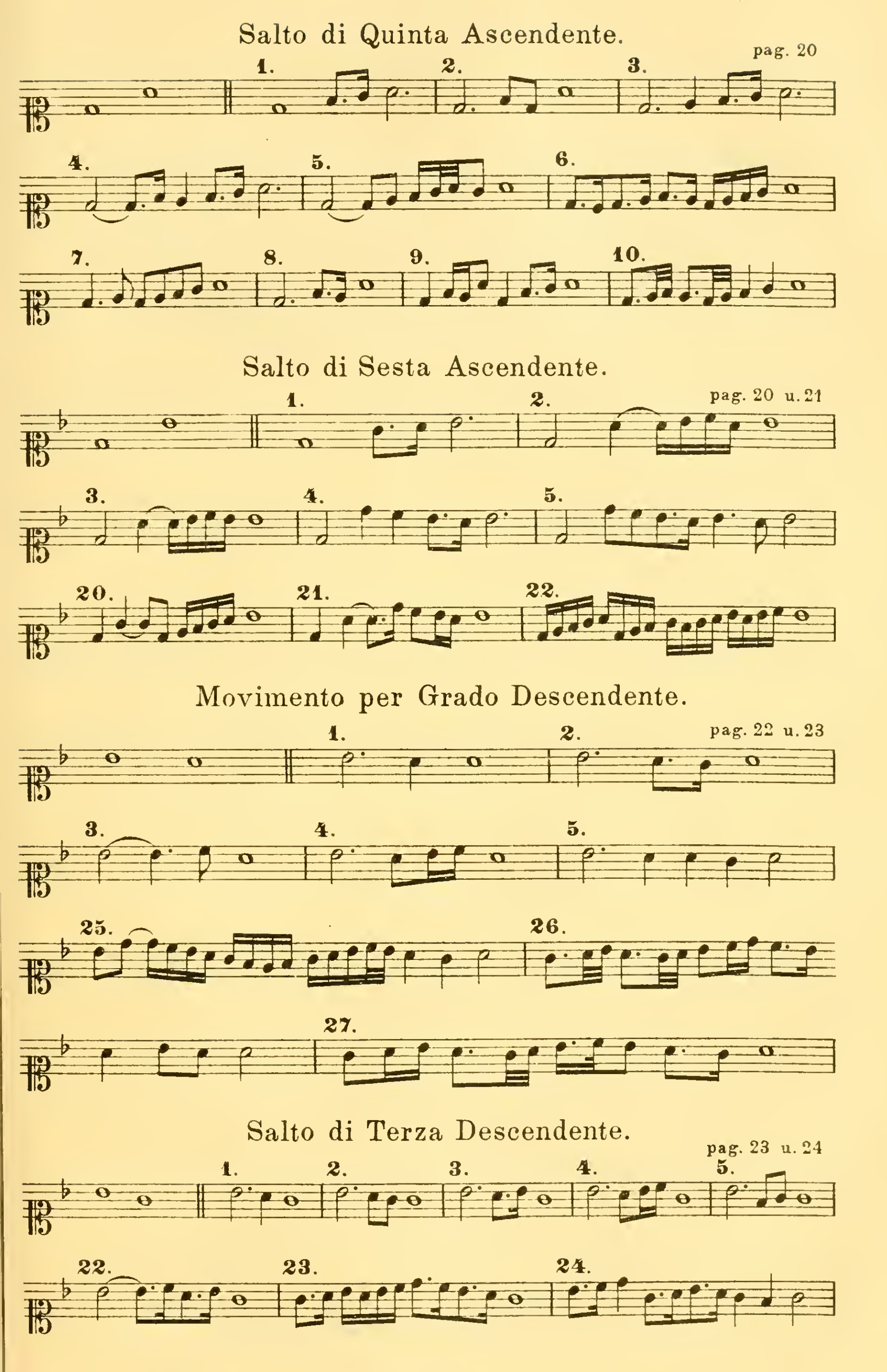

pag. 9.
pag. 10.
pag. 11.
Salto di 4ª in giu
pag. 12.
pag. 13.
Salto di Quinta in su
Ad
te
pag. 14.
Salto di Quinta in giu
pag. 15.

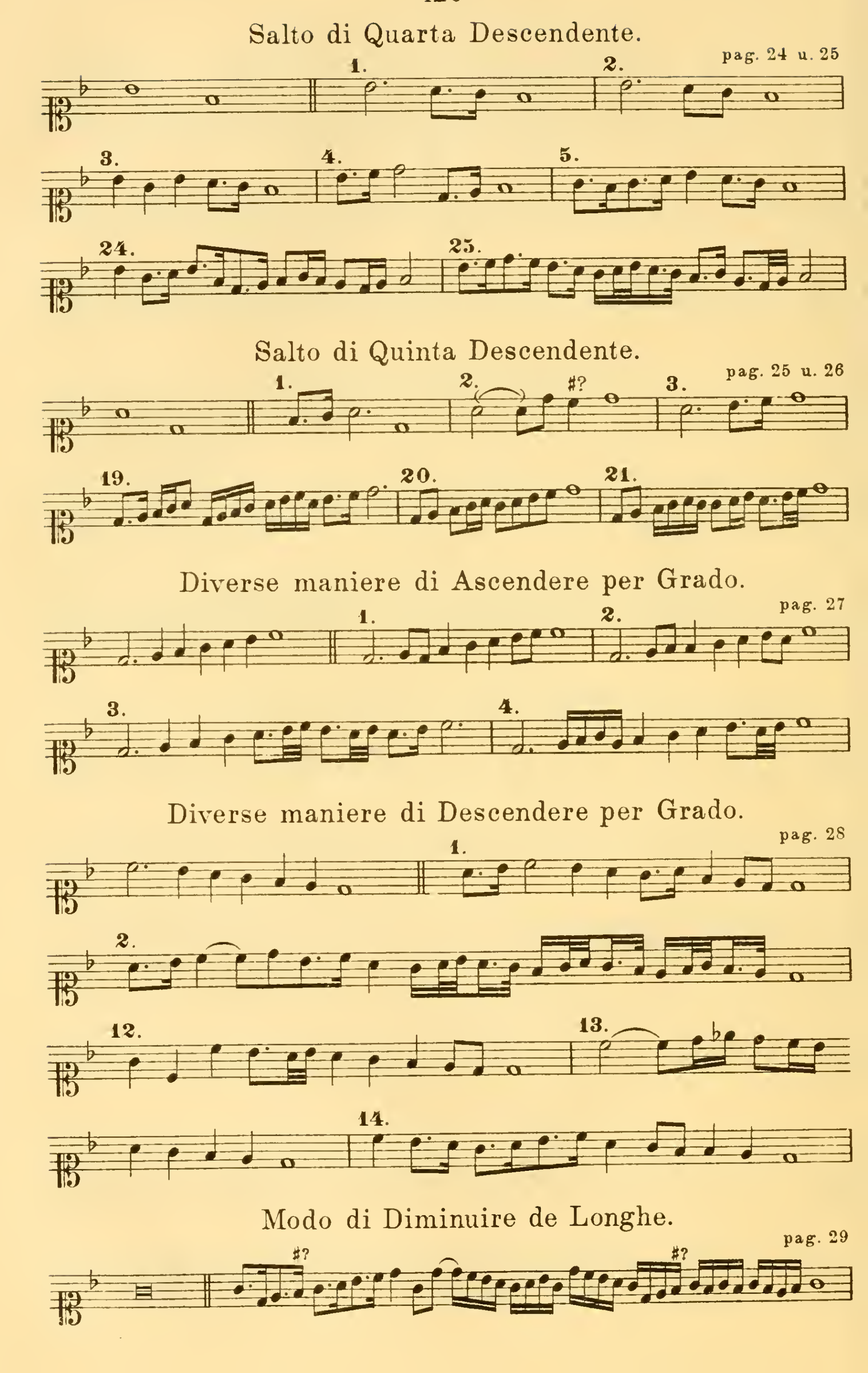

pag. 16.
Exules
pag. 18.
pag. 19.
pag. 26.
Fine di mezza batta per Cadenza
1
2
3
4
5
6
pag. 30.
pag. 31.
1
2
3
4
5
6
(?)
(?)

Diversi modi di diminuire di **Gio. Battista Bovicelli** d'Assisi,

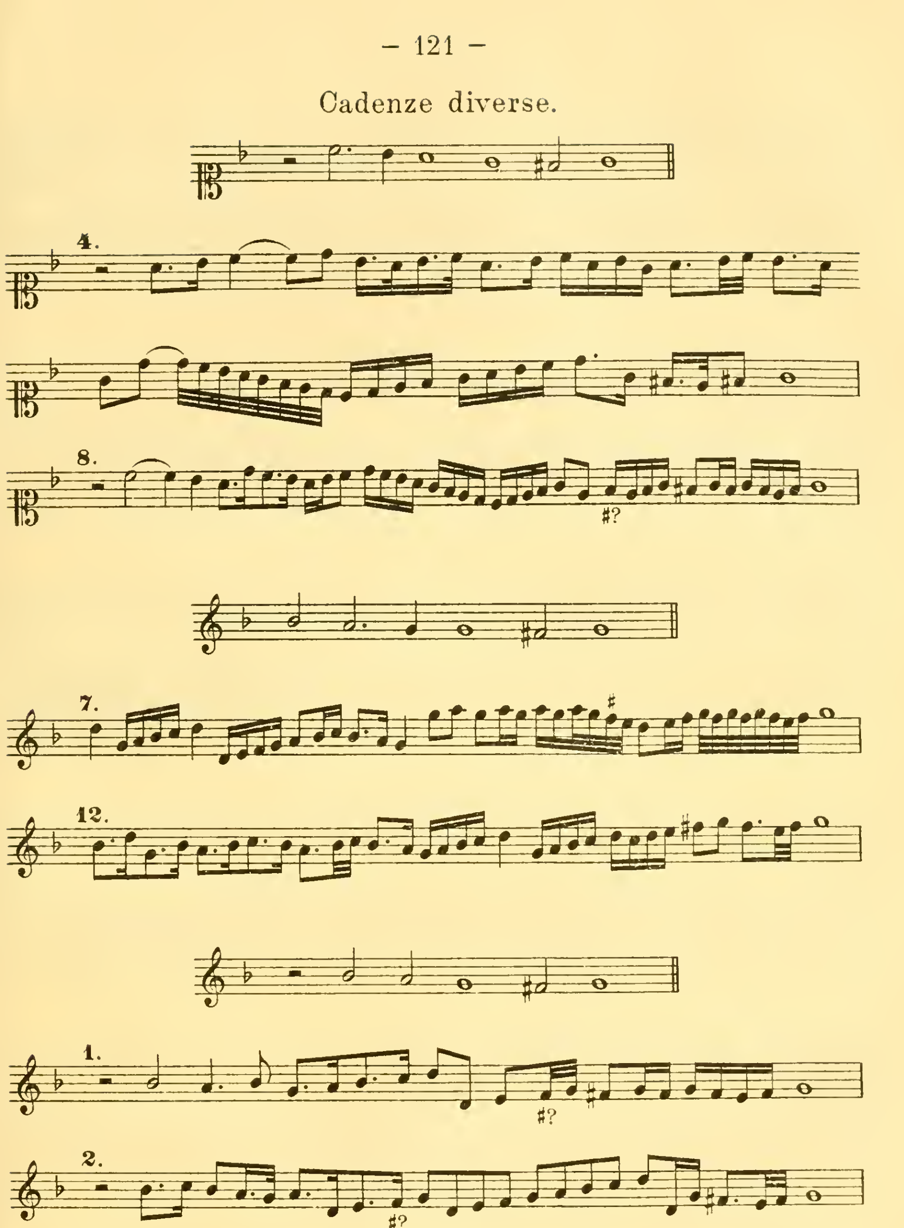
Musico nel Duomo di Milano.
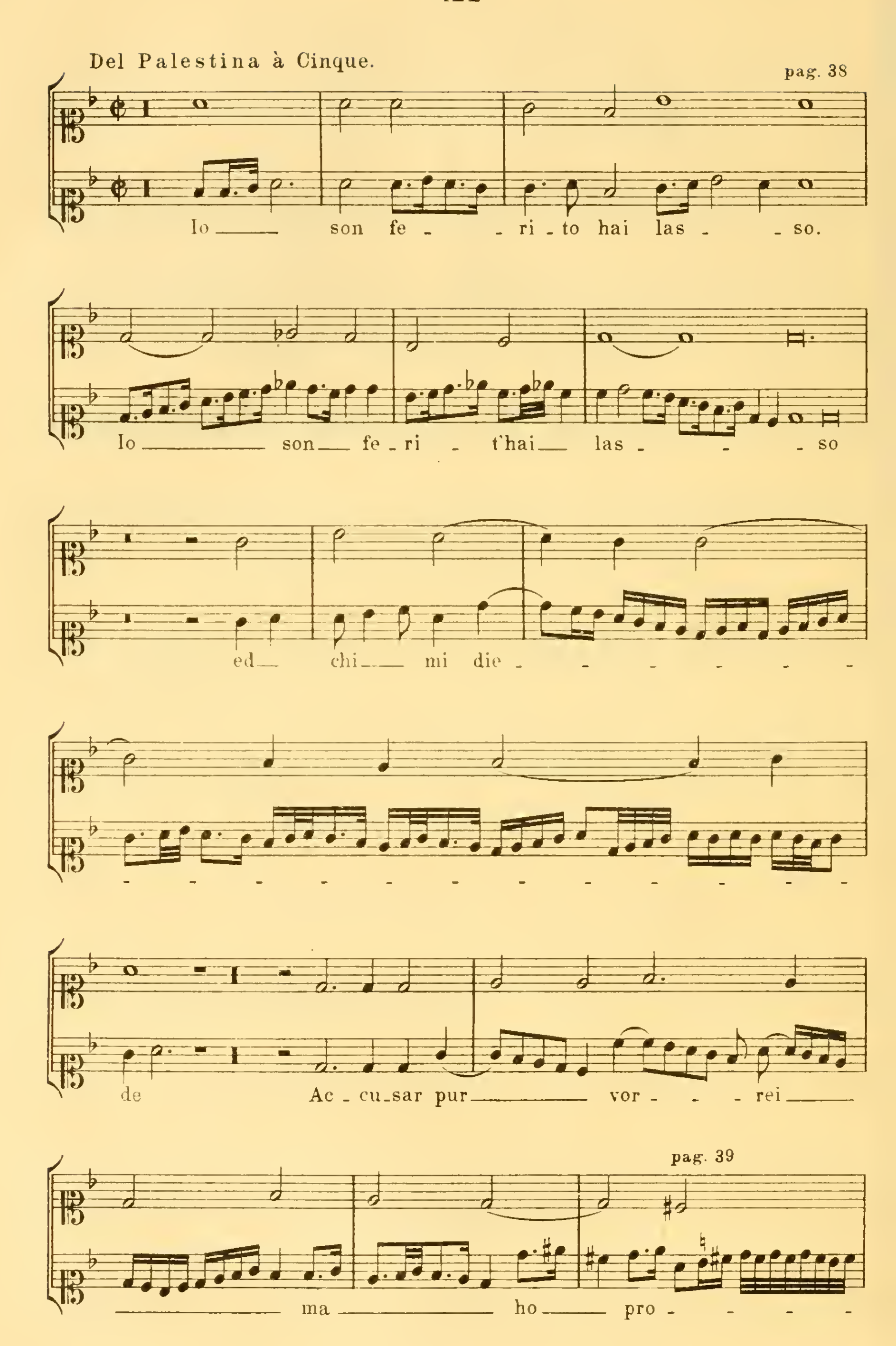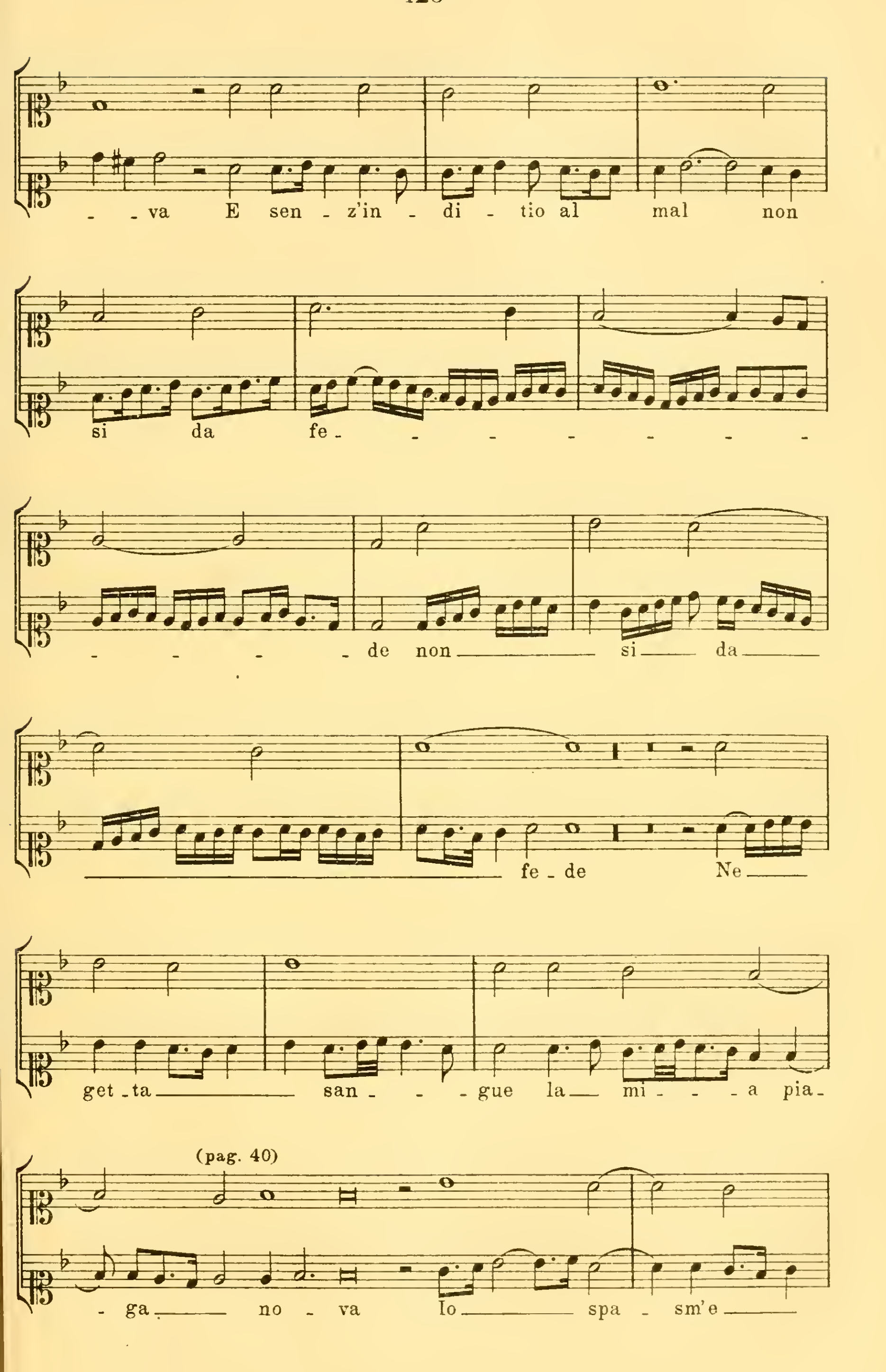



Salto di Quinta Ascendente.
pag. 20
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
Salto di Sesta Ascendente.
pag. 20 u. 21
1.
2.
3.
4.
5.
20.
21.
22.
Movimento per Grado Descendente.
pag. 22 u. 23
1.
2.
3.
4.
5.
25.
26.
27.
Salto di Terza Descendente.
pag. 23 u. 24
1.
2.
3.
4.
5.
22.
23.
24.


Salto di Quarta Descendente.
pag. 24 u. 25
1.
2.
3.
4.
5.
24.
25.
Salto di Quinta Descendente.
pag. 25 u. 26
1.
2.
#?
3.
19.
20.
21.
Diverse maniere di Ascendere per Grado.
pag. 27
1.
2.
3.
4.
Diverse maniere di Descendere per Grado.
pag. 28
1.
2.
12.
13.
14.
Modo di Diminuire de Longhe.
pag. 29
#?
#?

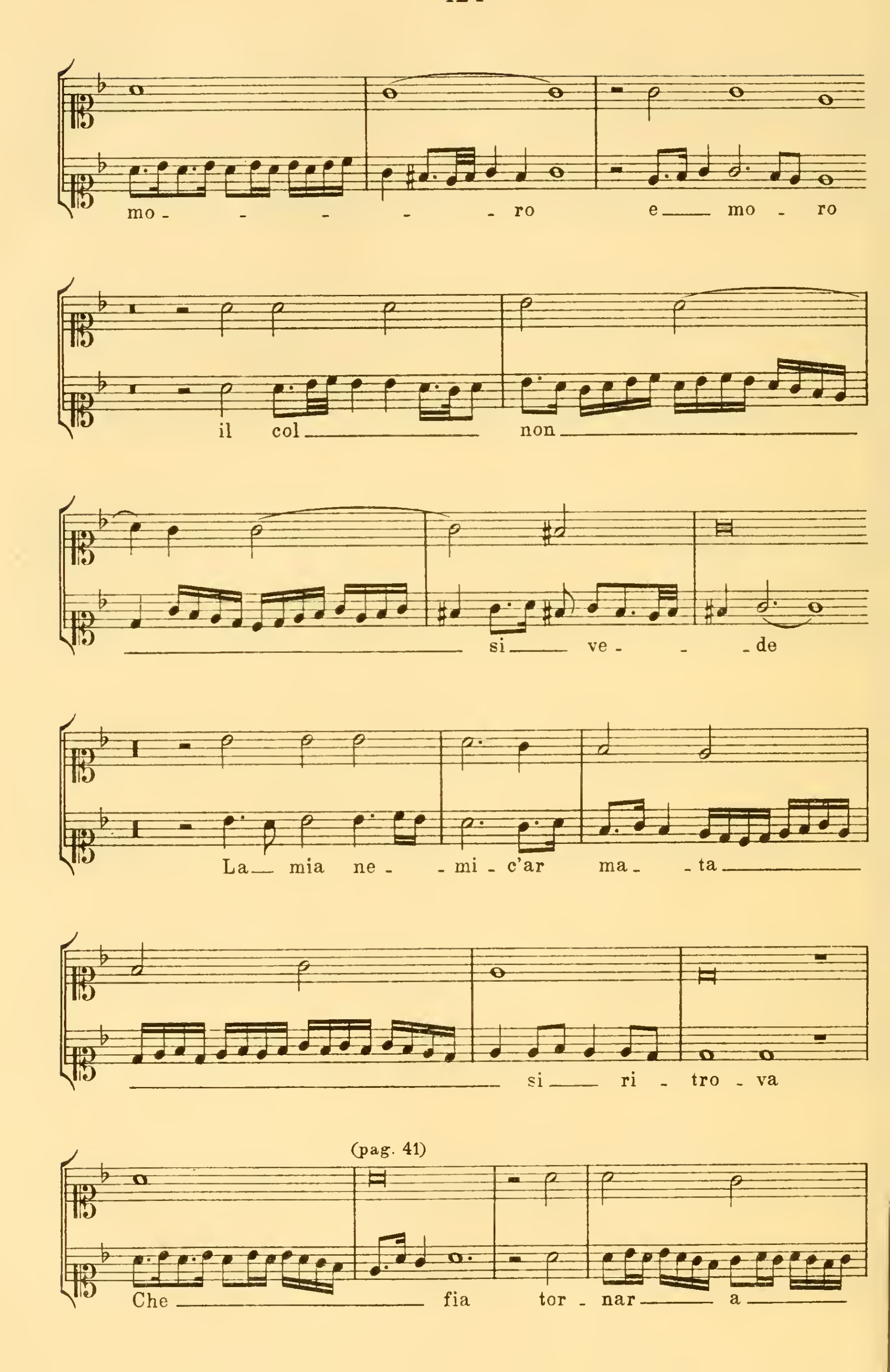
Cadenze diverse.

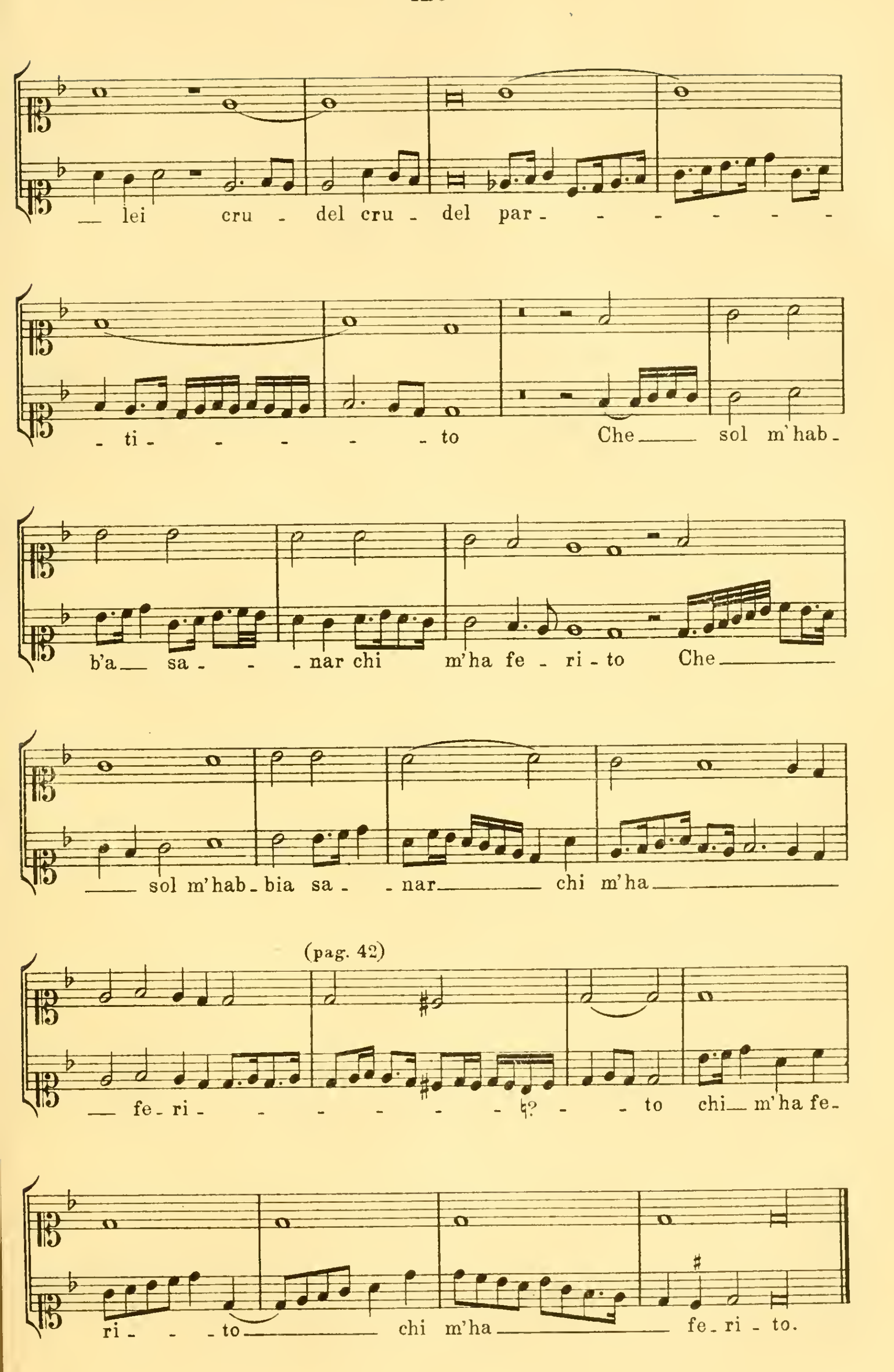



Del Palestina à Cinque.
pag. 38
Io son fe - ri - to hai las - so.
Io son fe - ri t'hai las - so
ed chi mi die
de Ac - cu - sar pur vor - rei
pag. 39
ma ho pro
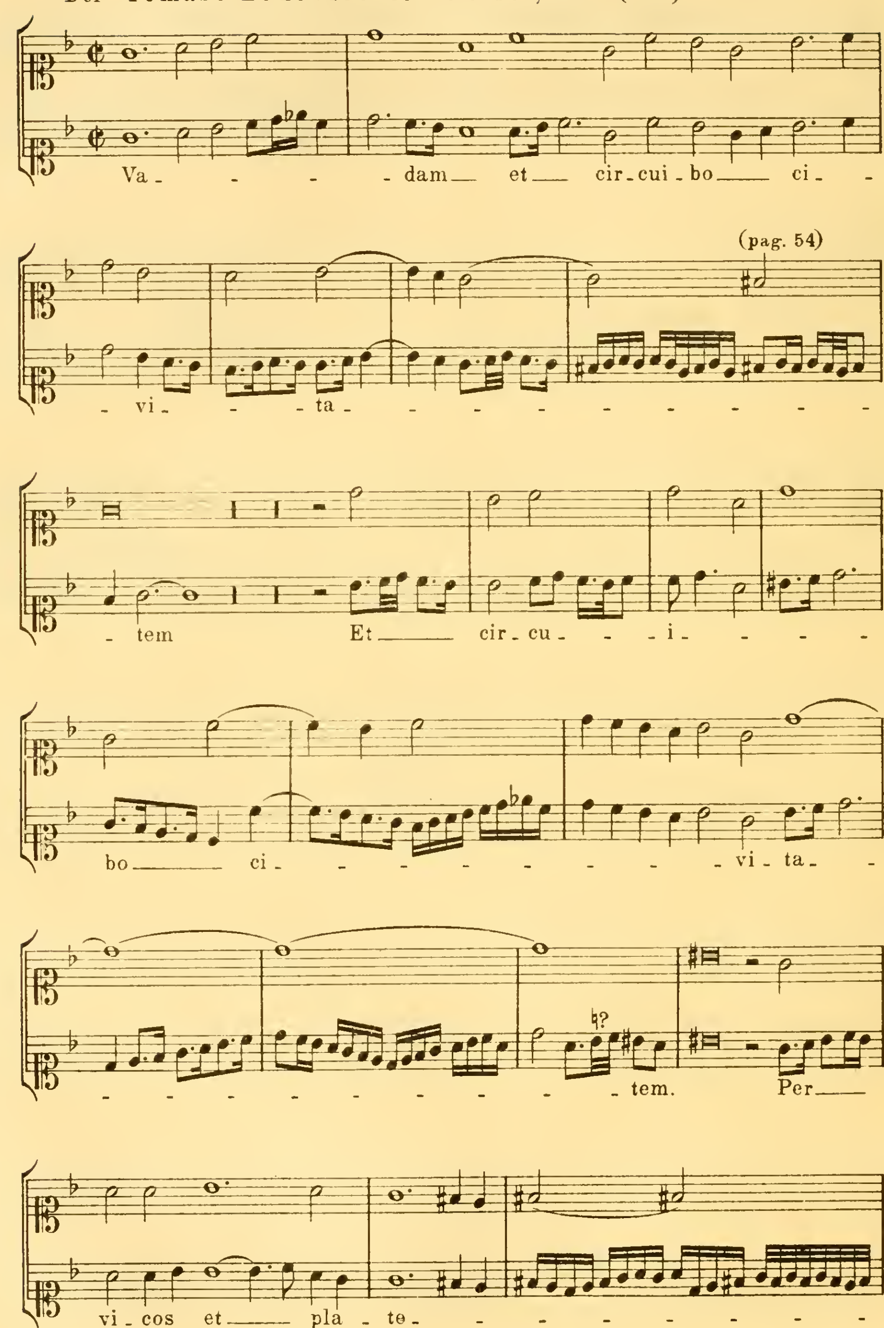


- - va E sen - z'in - di - tio al mal non
si da fe - - - - - - -
- - - - de non si da
fe - de Ne
get - ta san - - gue la mi - - - a pia -
(pag. 40)
- ga no - va lo spa - sm'e
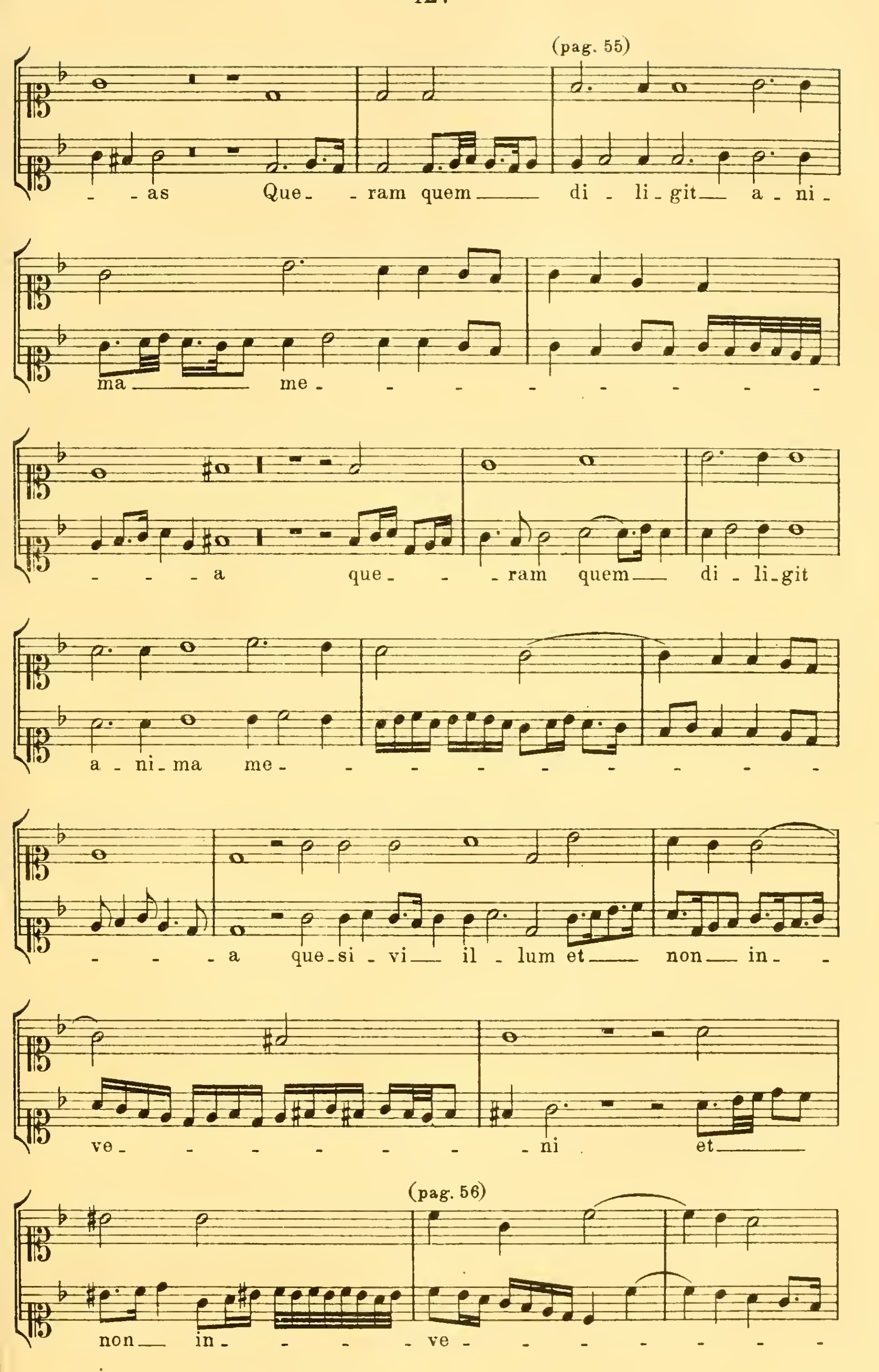

mo - - - - - ro e mo - ro
il col non
si ve - - - de
La mia ne - - mi - c'ar ma - - ta
si ri - tro - va
(pag. 41)
Che fia tor - nar a

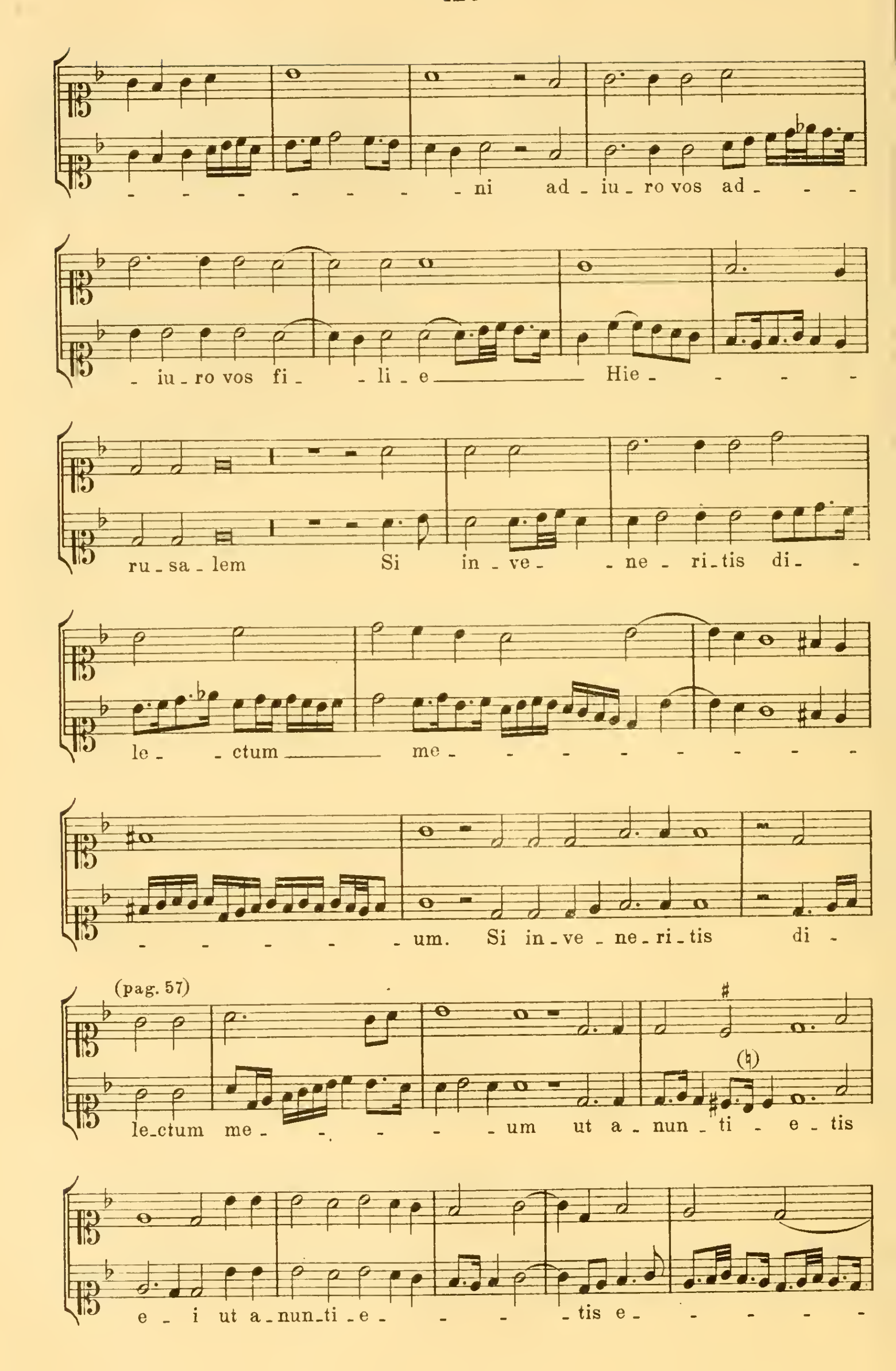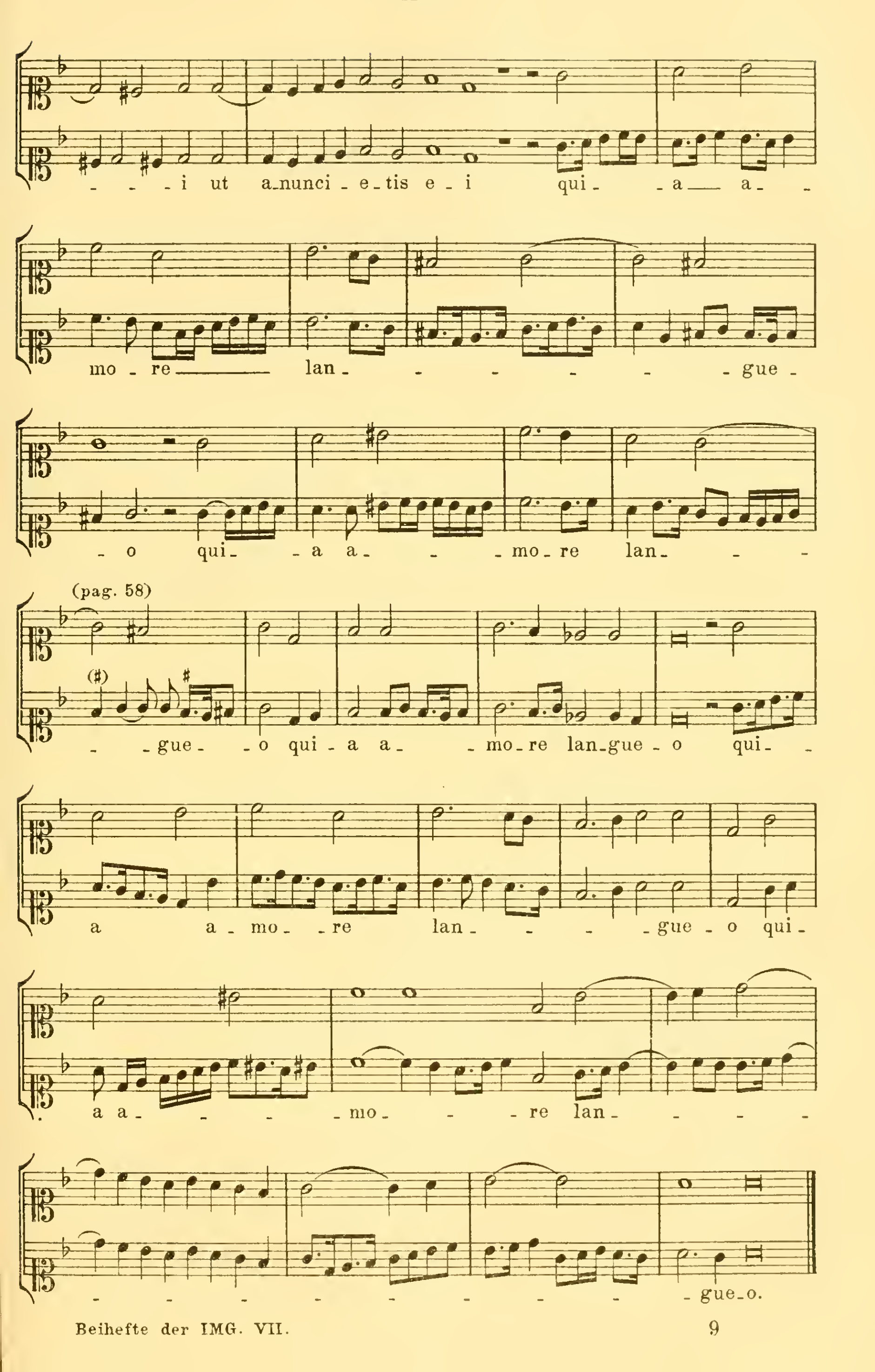


— lei cru - del cru - del par - - - - - -
- ti - - - - - to Che — sol m'hab -
b'a — sa - - - nar chi m'ha fe - ri - to Che —
— sol m'hab - bia sa - - nar — chi m'ha —
(pag. 42)
— fe - ri - - - - - - ♮? - - to chi — m'ha fe -
ri - - to — chi m'ha — fe - ri - to.

Del Tomaso Lodovico de Vittoria, a Sei (voci).



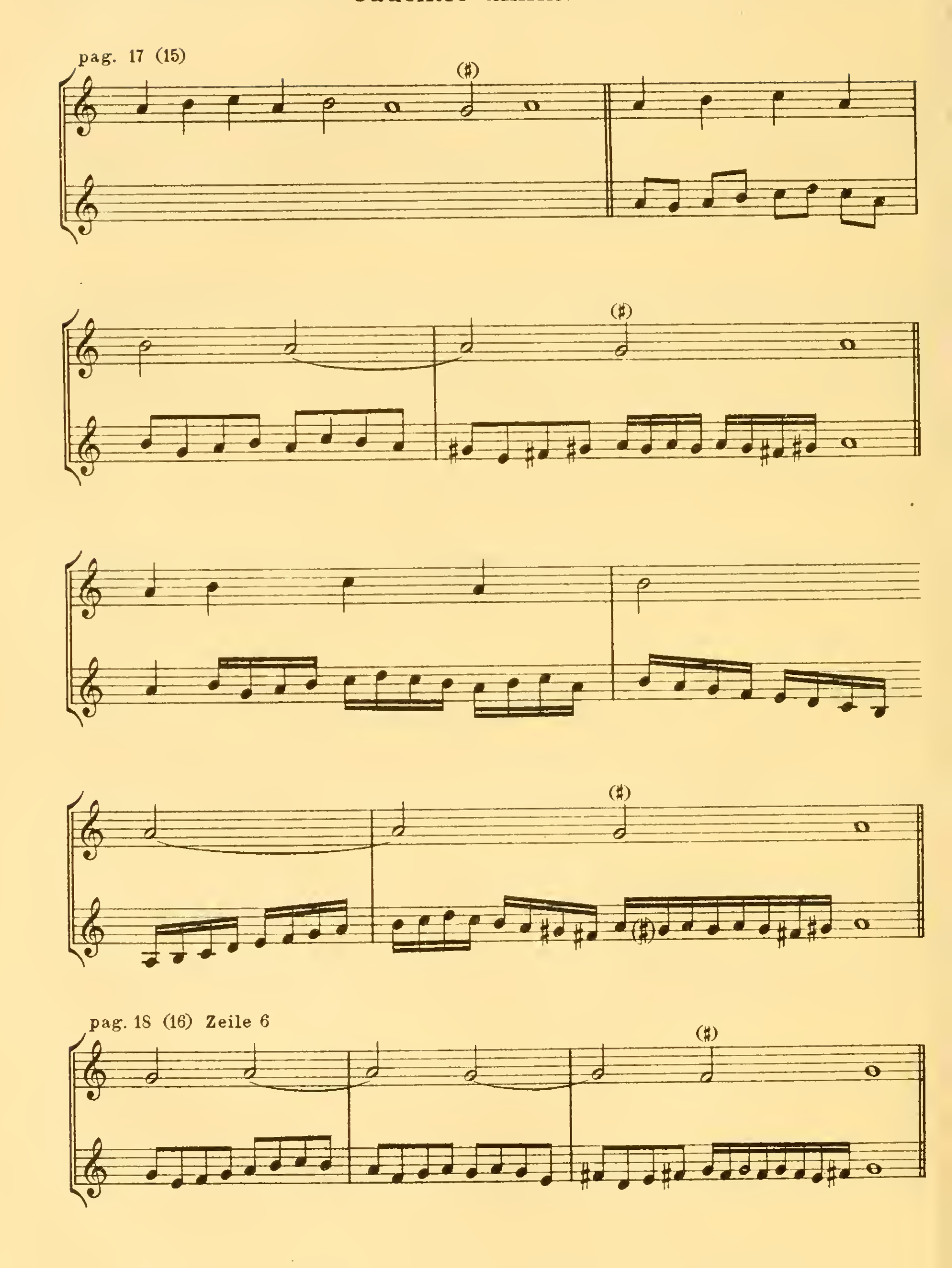

(pag. 55)
- as Que - ram quem di - li - git a - ni -
ma me - - - - - - - - - -
- - - a que - - ram quem di - li - git
a - ni - ma me - - - - - - - -
- - - a que - si - vi il - lum et non in -
ve - - - - - - - ni et
(pag. 56)
non in - - - - ve - - - - - - - -


ni ad iu ro vos ad
iu ro vos fi li e Hie
ru sa lem Si in ve ne ri tis di
le ctum me
um. Si in ve ne ri tis di
(pag. 57)
le ctum me um ut a nun ti e tis
e i ut a nun ti e tis e


- - - i ut a_nunci - e_tis e - i qui - - a — a - -
mo - re — lan - - - - - - gue -
- o qui - - a a - - - mo - re lan - - -
(pag. 58)
(♯)
- - gue - - o qui - a a - - mo - re lan - gue - o qui - -
a a - mo - - re lan - - - - gue - o qui -
a a - - - - mo - - - re lan - - - -
- - - - - - - - - - - gue - o.
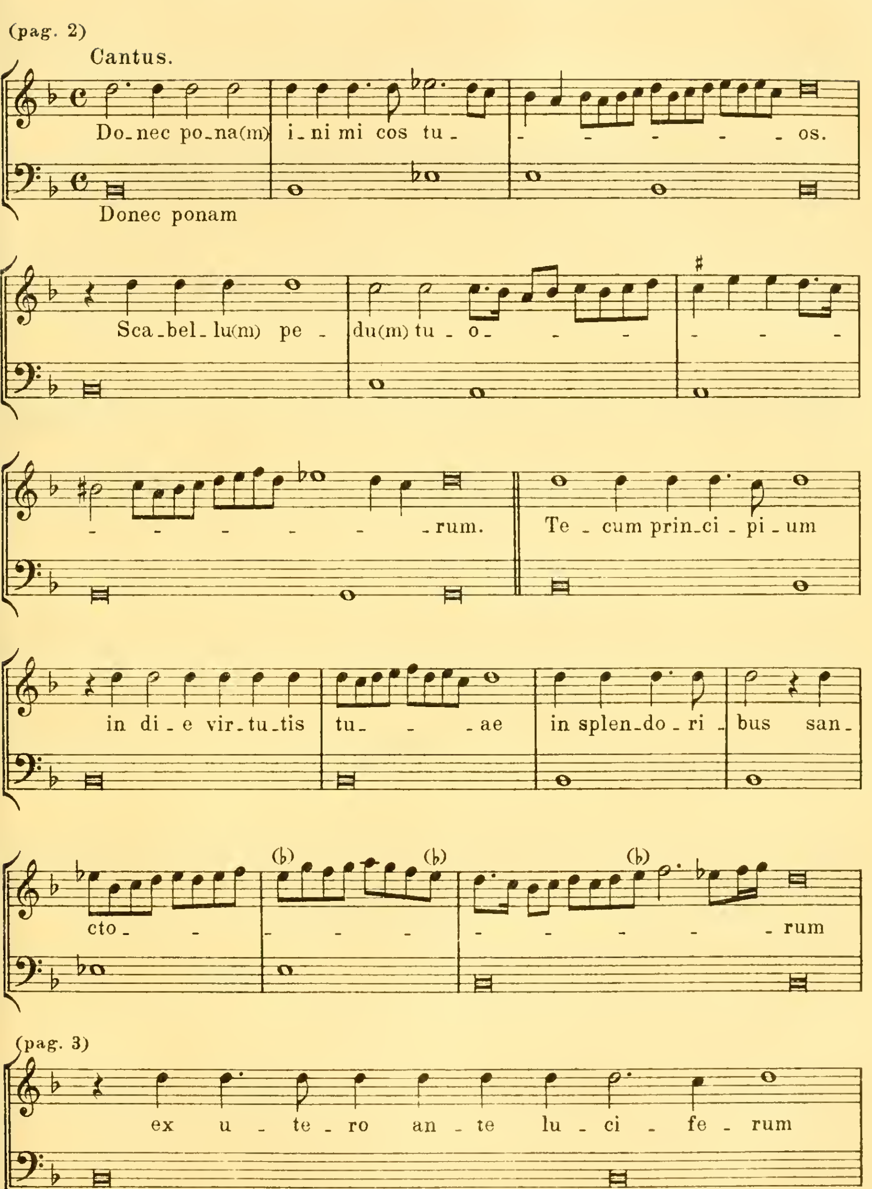
Giovanni Bassano.
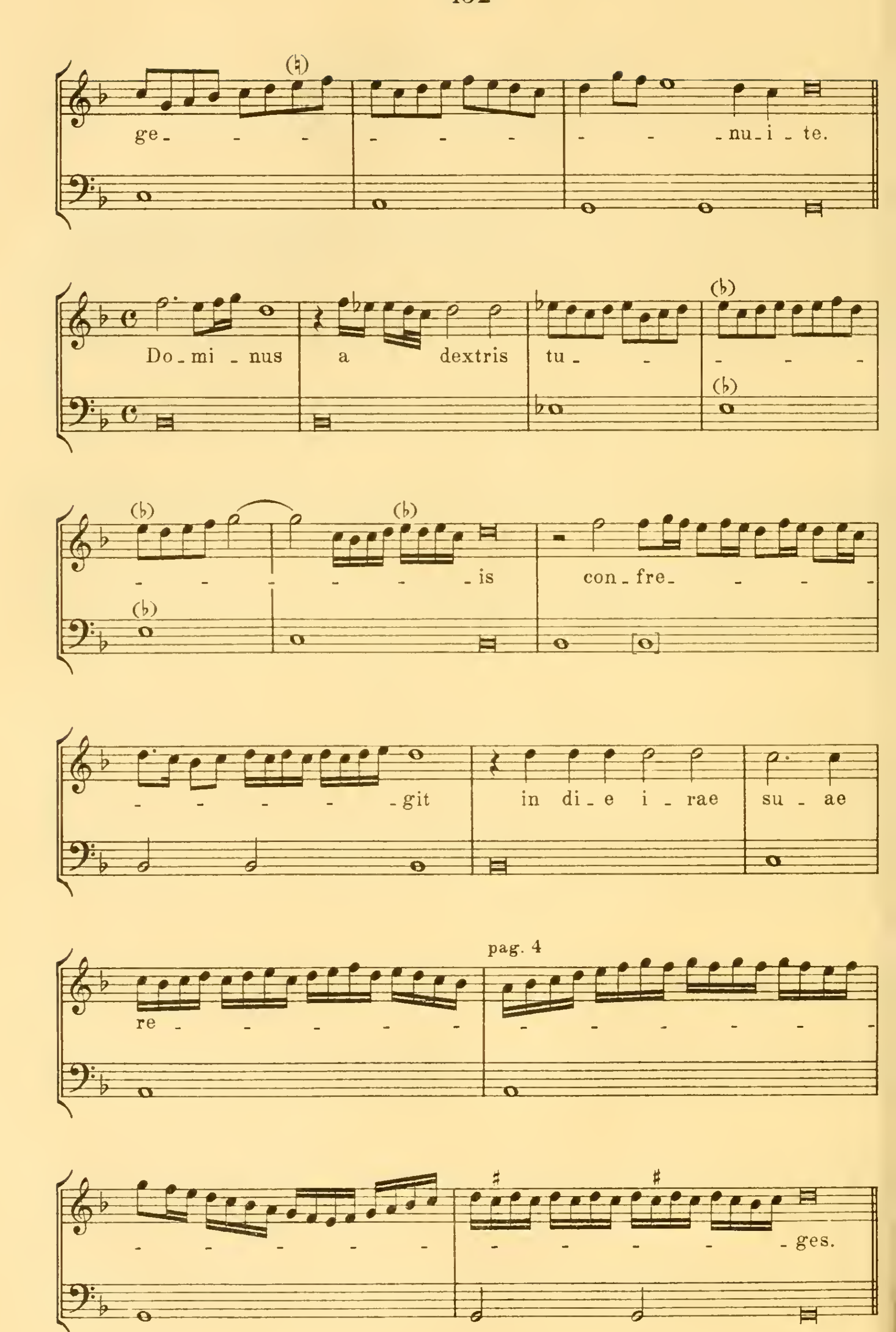
Cadentie diminuite.

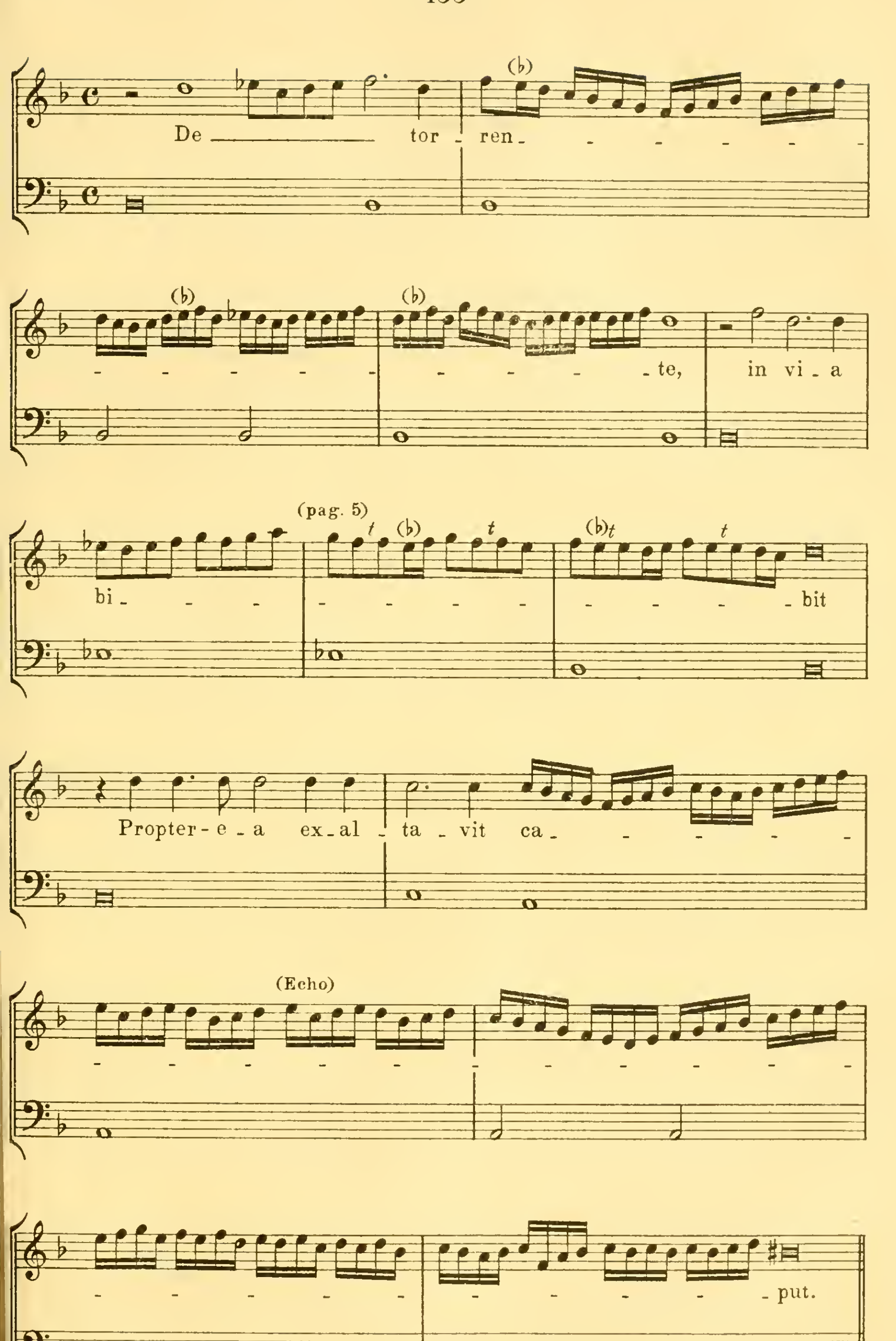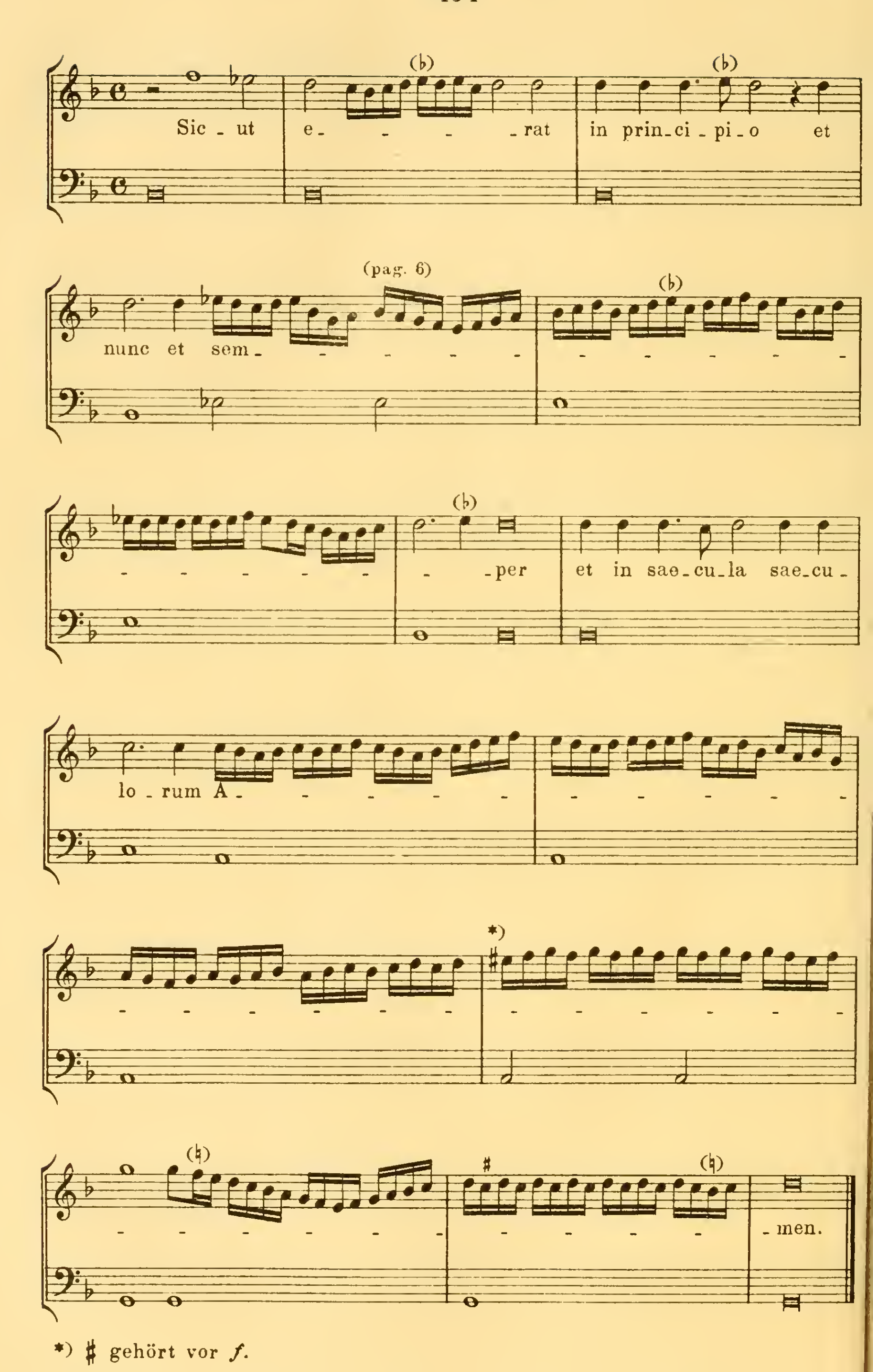


Gio. Luca Conforti.

Dixit Dominus Domino meo. Secundi Toni.




ge - - - - - - - - - nu - i - te.
Do - mi - nus a dextris tu - - - - - - - - - - - is con - fre - - - - - - - - - - git in di - e i - rae su - ae
pag. 4
re - - - - - - - - - - - - - - - - - ges.

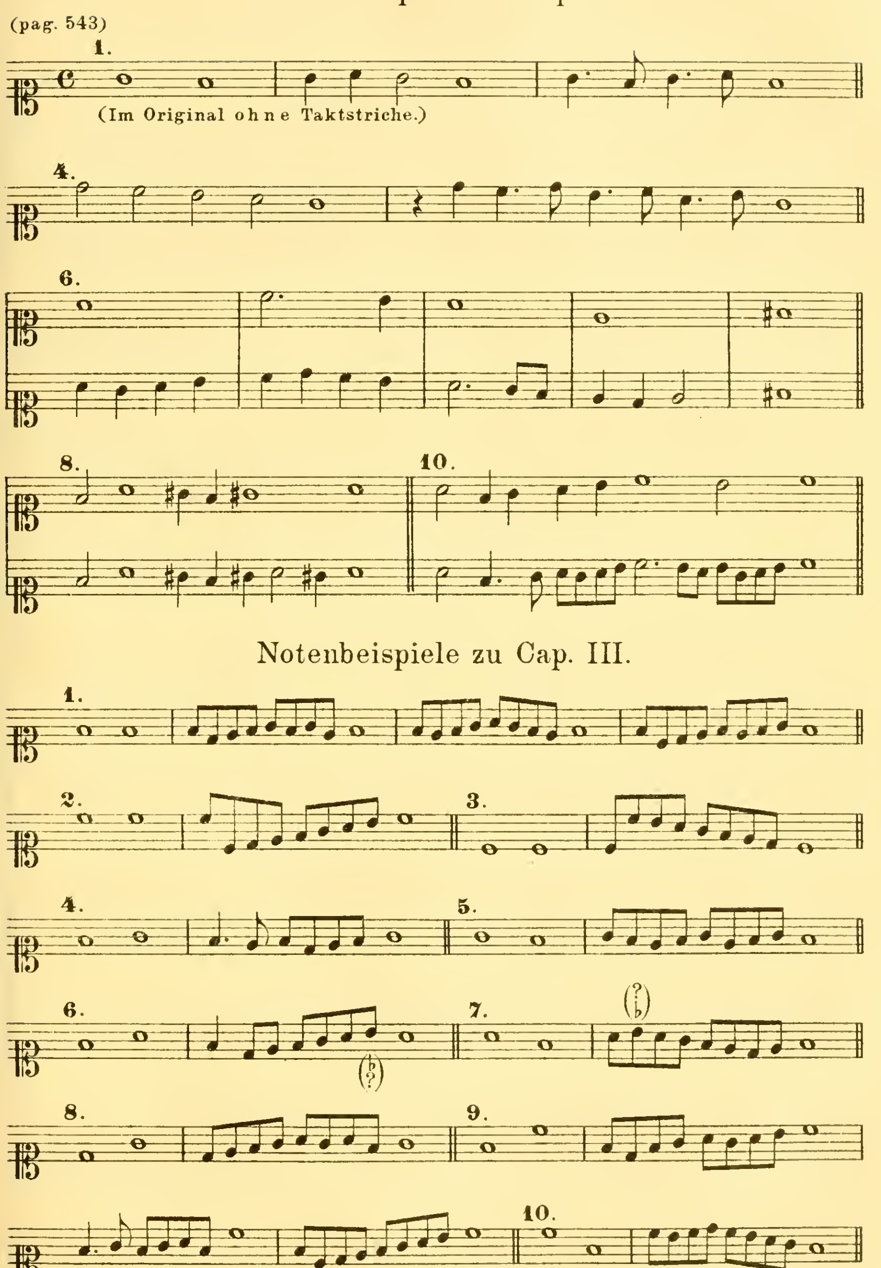

(♭)
De tor - ren -
(♭)
(♭)
- te, in vi - a
(pag. 5)
t
(♭)
t
(♭)t
t
bi -
- bit
Propter - e - a ex - al - ta - vit ca -
(Echo)
- put.


(♭)
(♭)
Sic _ ut e _ _ _ _ rat in prin_ci _ pi _ o et
(pag. 6)
(♭)
nunc et sem _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
(♭)
_ _ _ _ _ _ _ per et in sae_cu_la sae_cu _
lo _ rum A _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
*)
(♮)
(♮)
_ men.

*) ♯ gehört vor *f*.

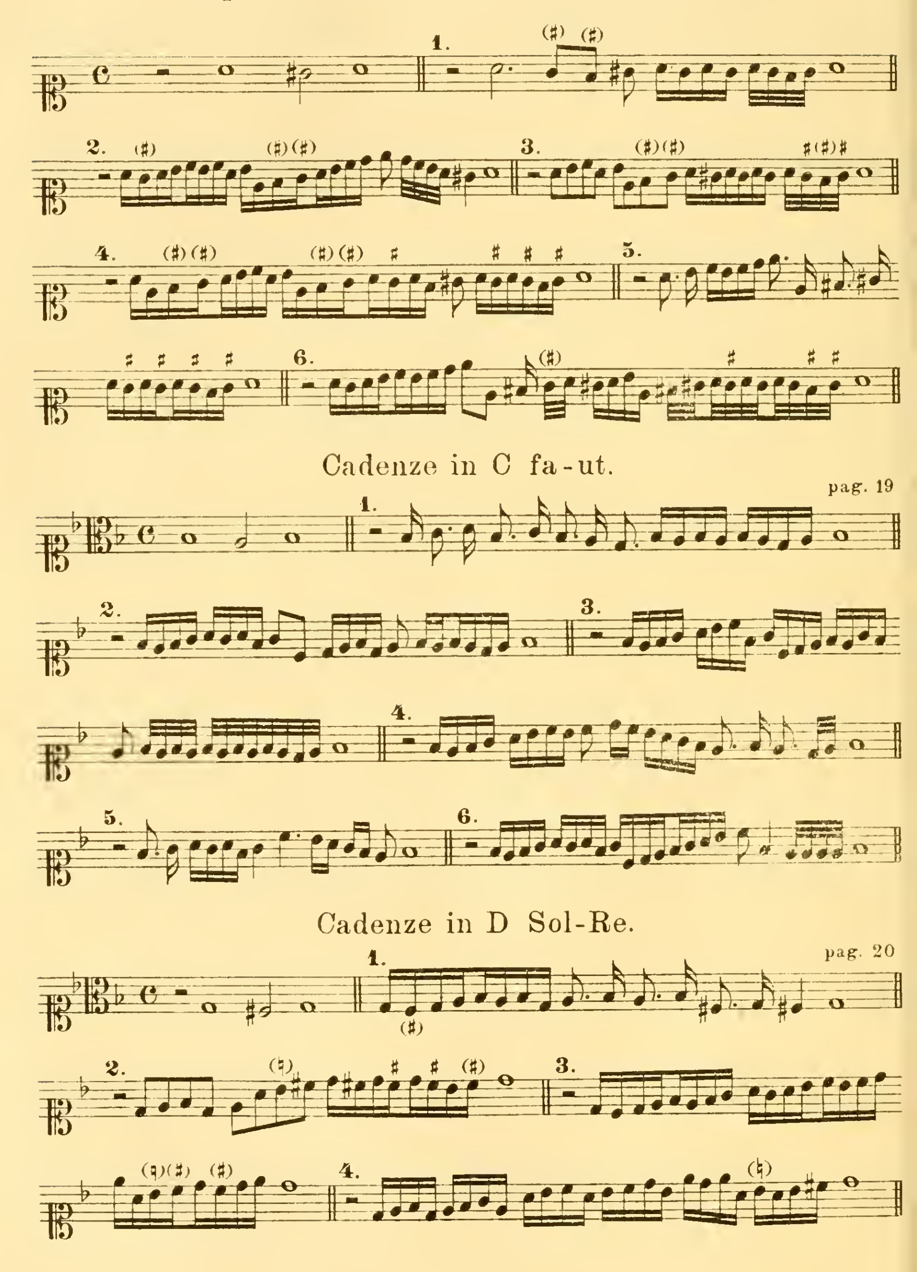
Cerone.

Notenbeispiele zu Cap. II.



Francesco Rognoni.

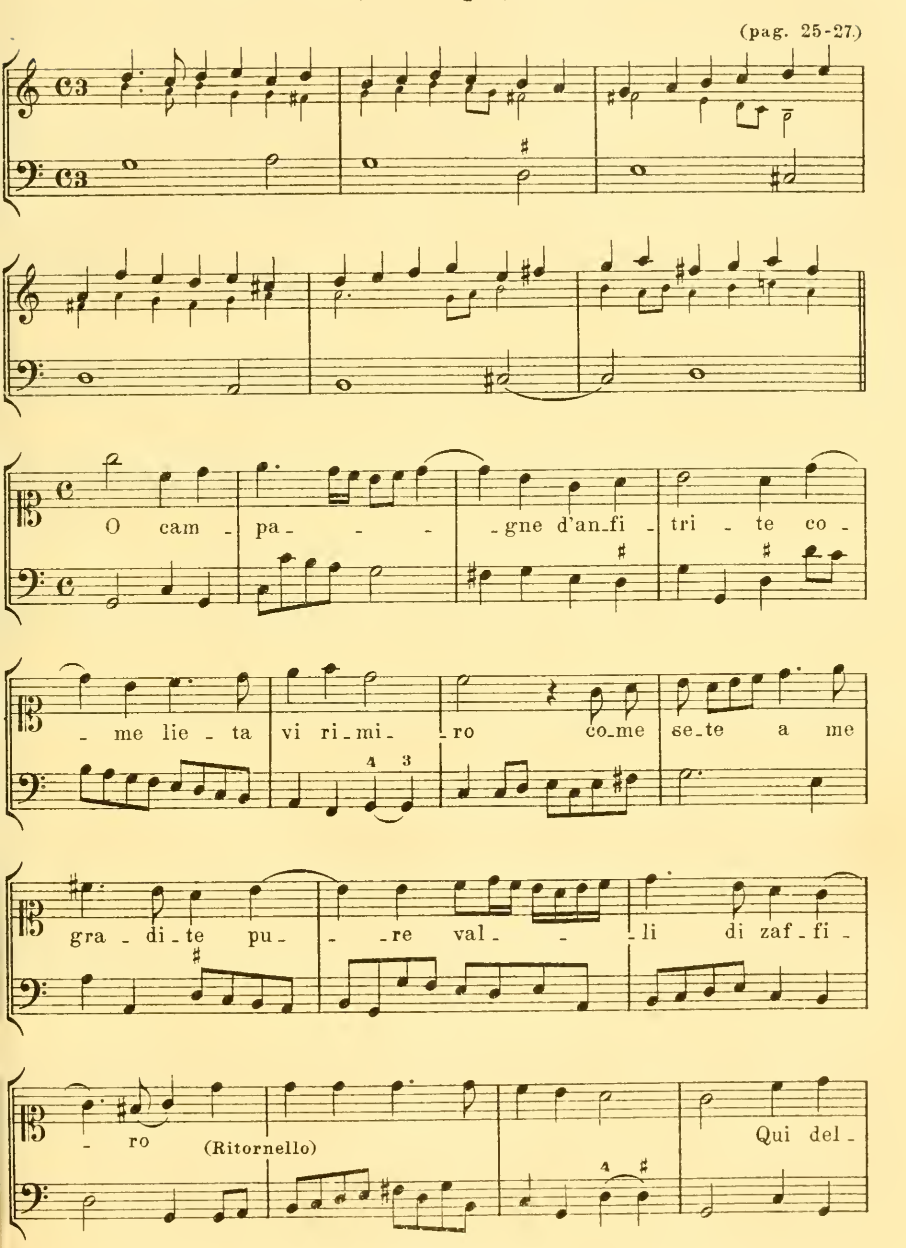
Cadenze in A la-mi-re
si ponno far ancora in G sol-re-ut per ♭ mole.

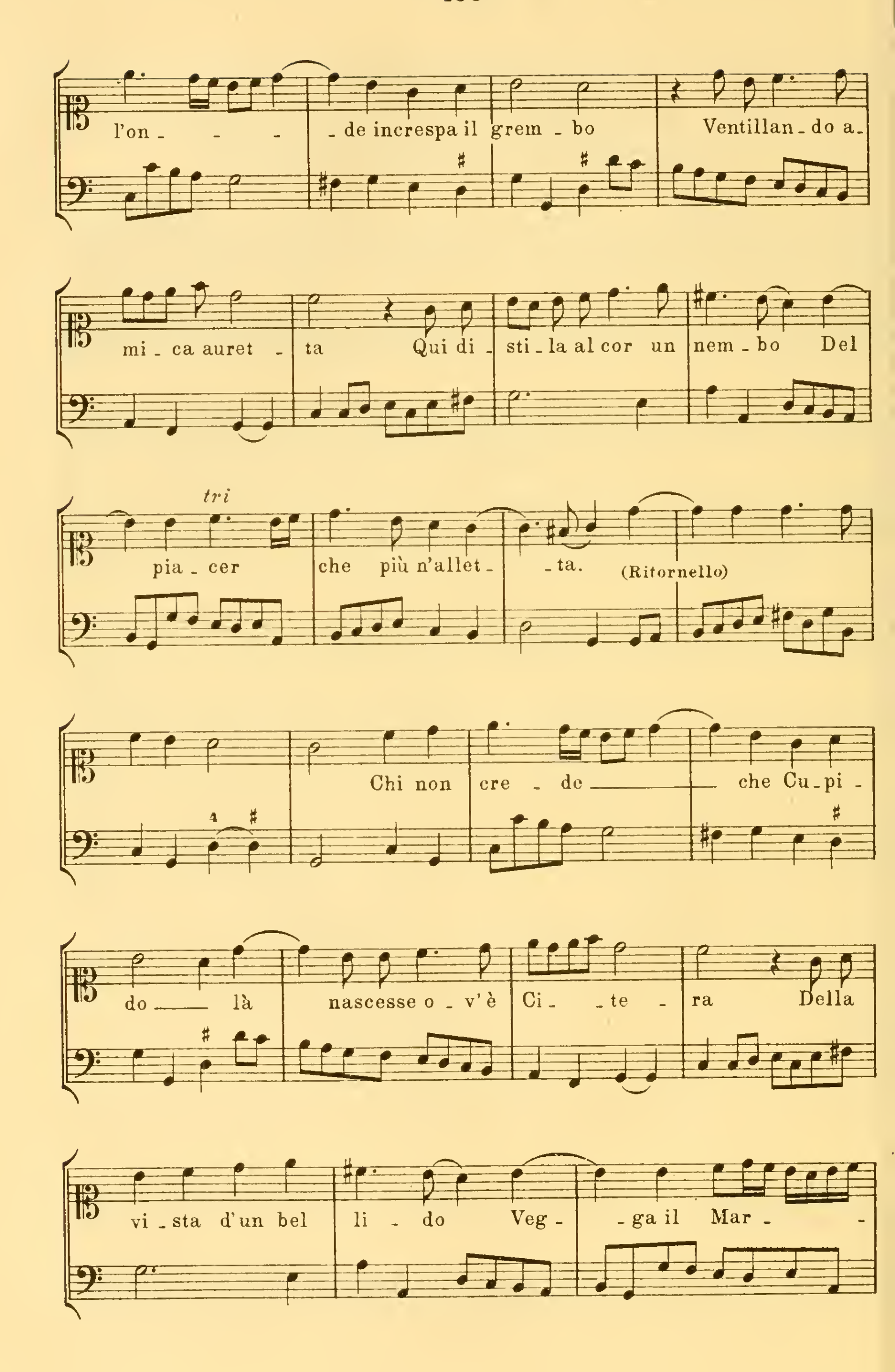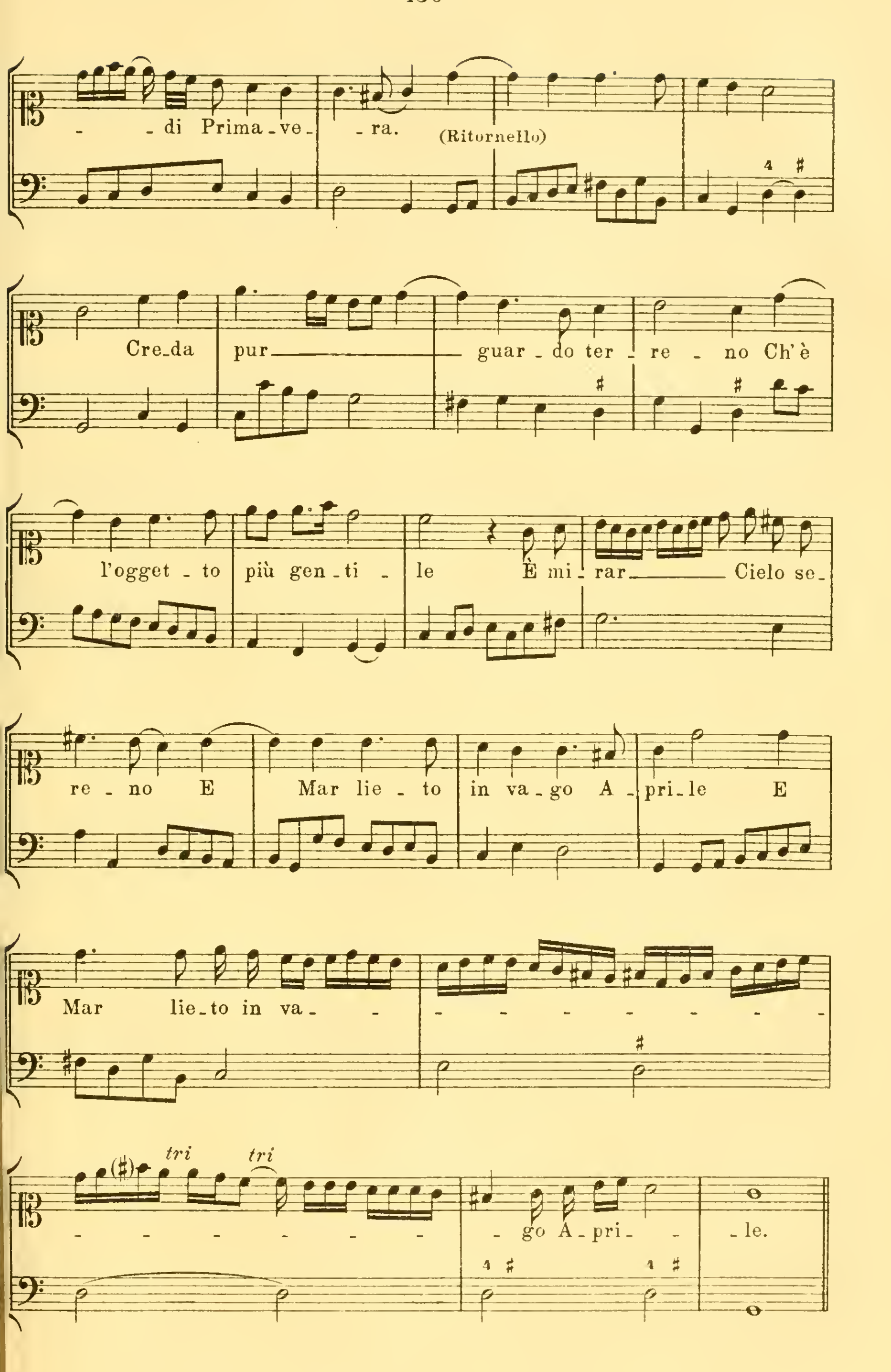


Peri.

Aus der Oper „Flora“ von Gagliano, Atto Secondo:
Aria di Clori „O campagno d'anfitrite“.

(pag. 25-27.)

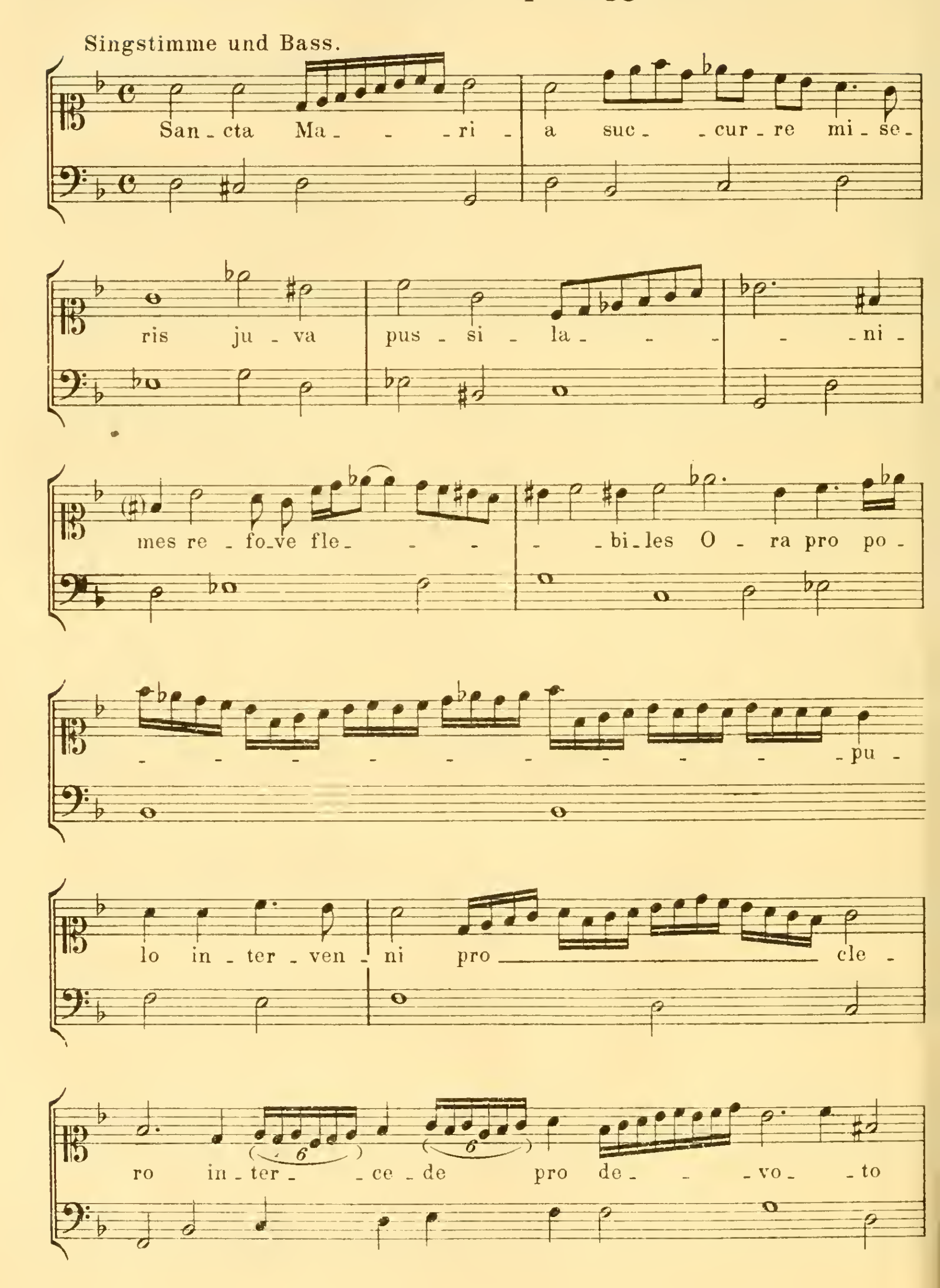


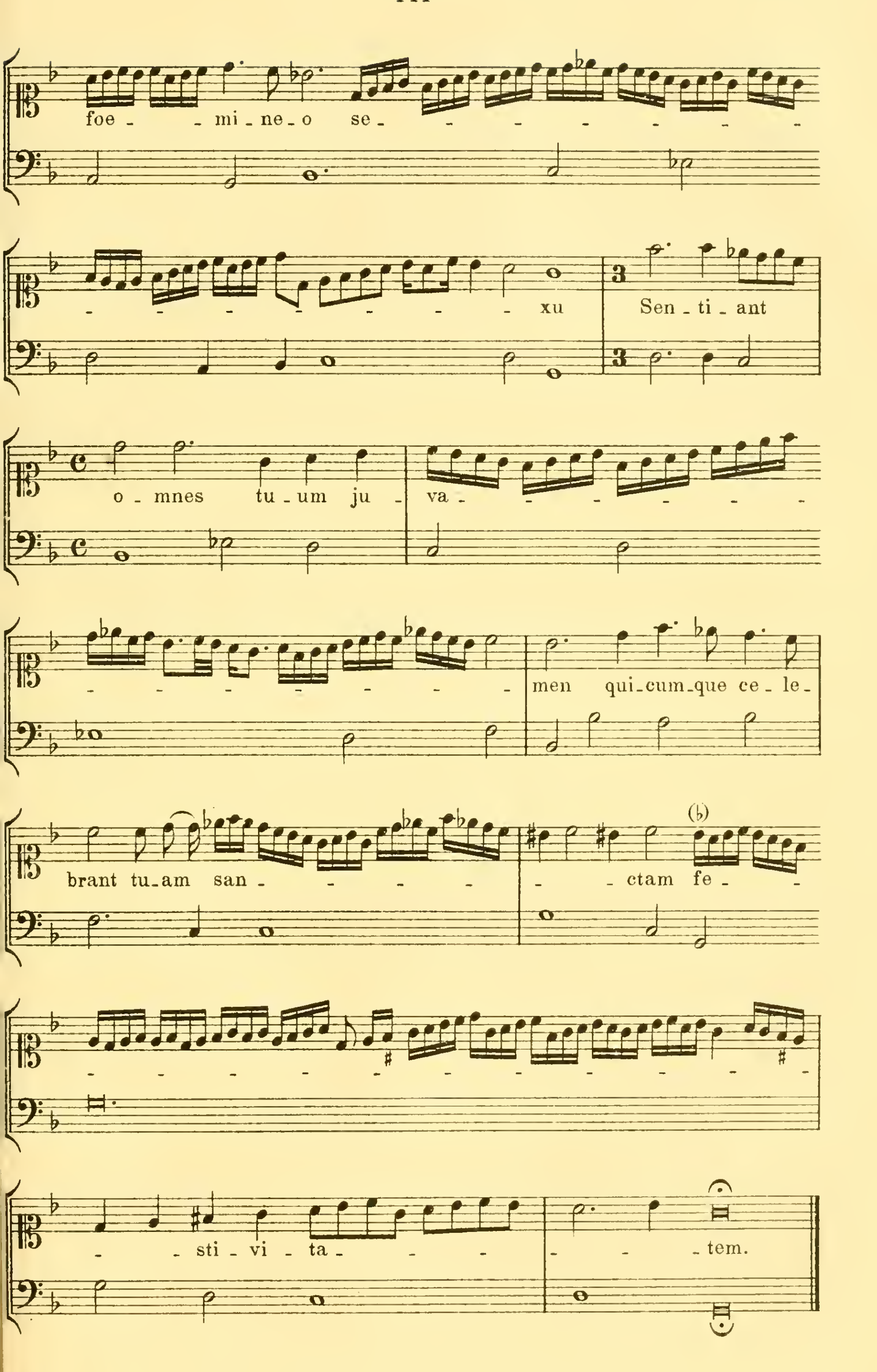

l'on - - - - de increspa il grem - bo Ventillan - do a -
mi - ca auret - ta Qui di - sti - la al cor un nem - bo Del
tri
pia - cer che più n'allet - - ta.
(Ritornello)
Chi non cre - de che Cu - pi -
do là nascesse o - v'è Ci - - te - ra Della
vi - sta d'un bel li - do Veg - - ga il Mar -


- - di Prima - ve - - ra.
(Ritornello)
Cre - da pur guar - do ter - re - no Ch'è
l'ogget - to più gen - ti - le È mi - rar Cielo se -
re - no E Mar lie - to in va - go A - pri - le E
Mar lie - to in va -
tri
tri
- go A - pri - - le.

Kapsberger.

Libro Primo di mottetti passeggiati. Roma 1612.
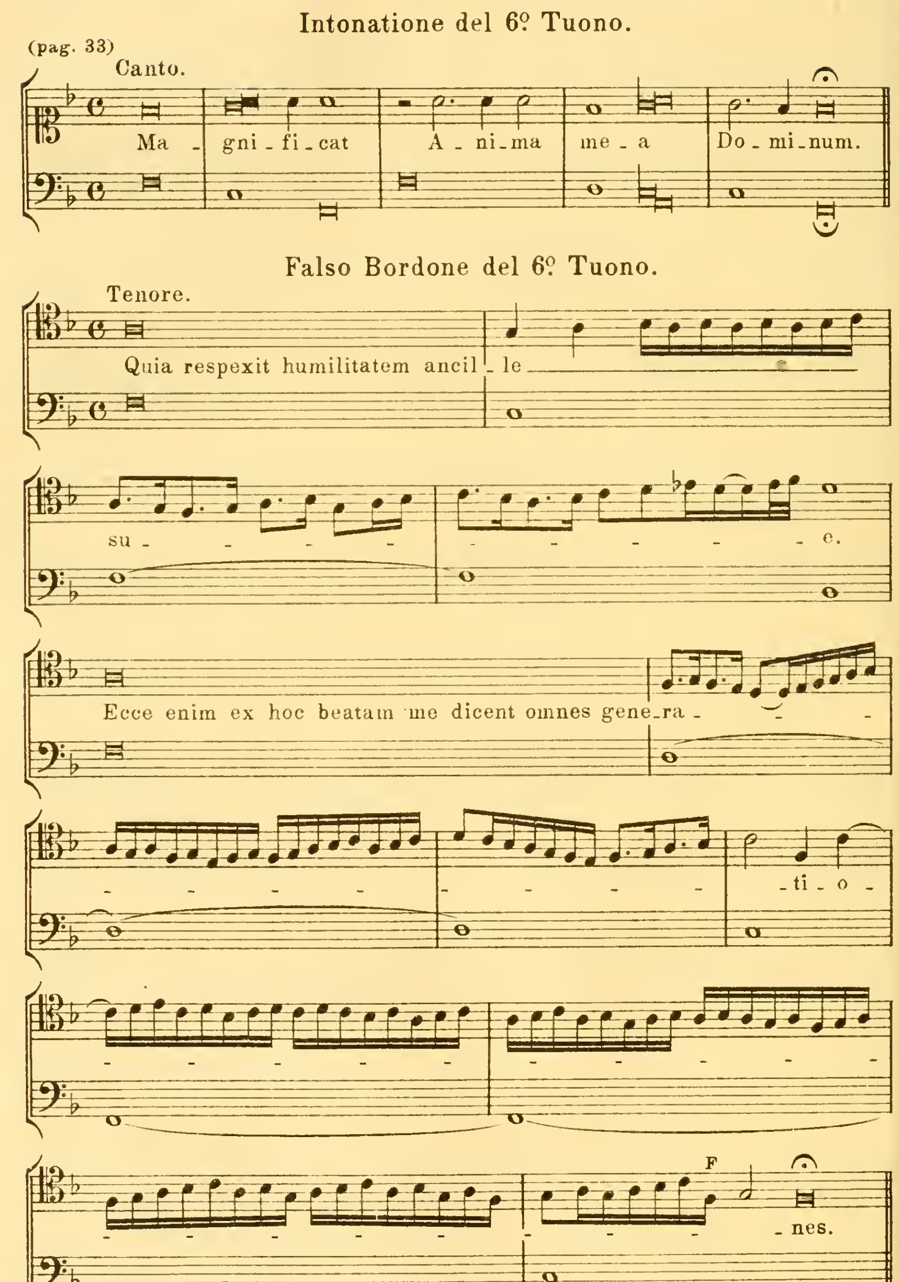



foe - - mi - ne - o se - - - - - - - -
- - - - - - - - xu
Sen - ti - ant
o - mnes tu - um ju -
va - - - - - - -
- - - - - - - -
men qui - cum - que ce - le -
brant tu - am san - - - -
- - ctam fe - -
(♭)
- - - - - - - - - - - - -
- - sti - vi - ta - - -
- - - tem.
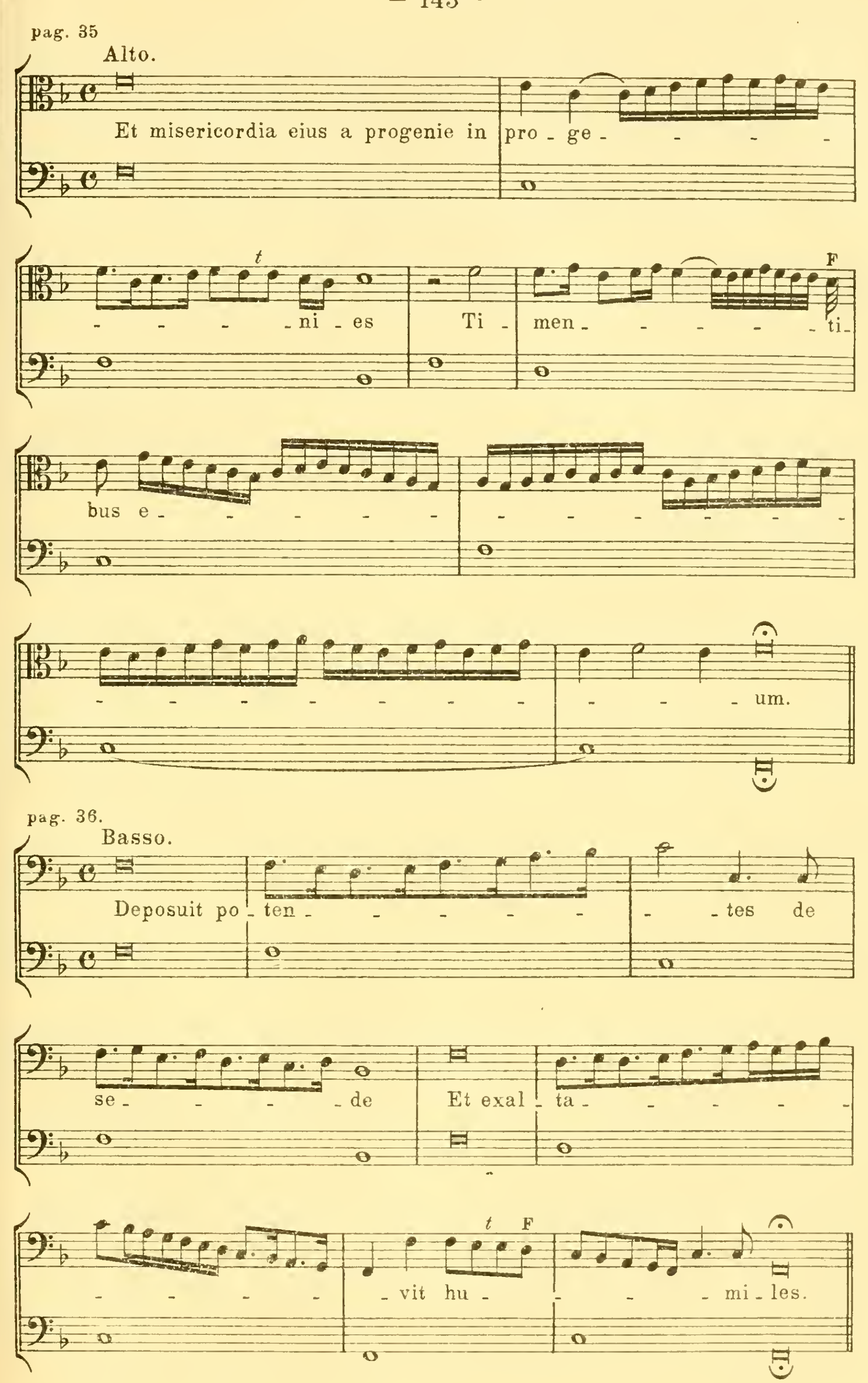
Francesco Severi,
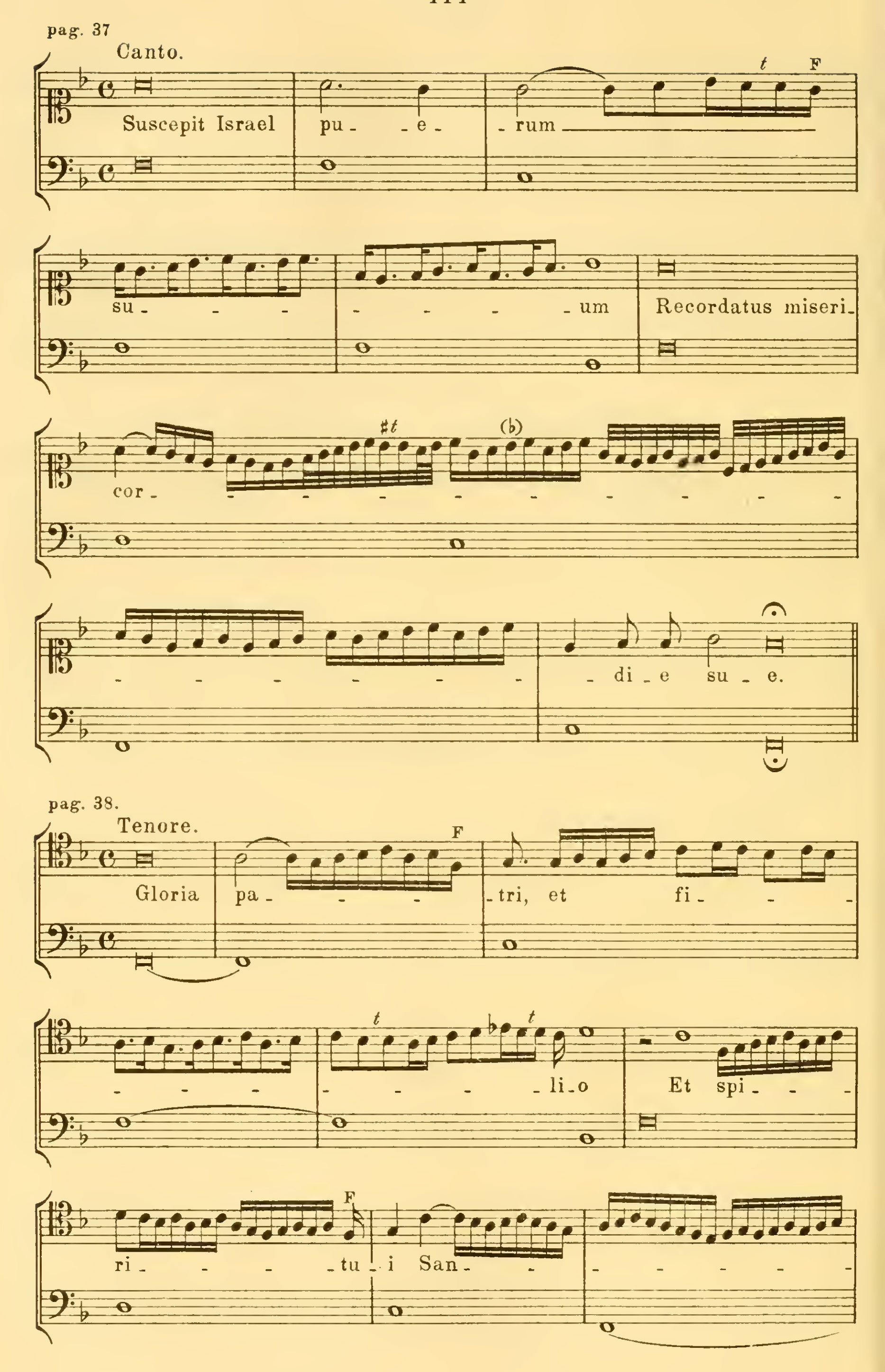
Salmi passaggiati.
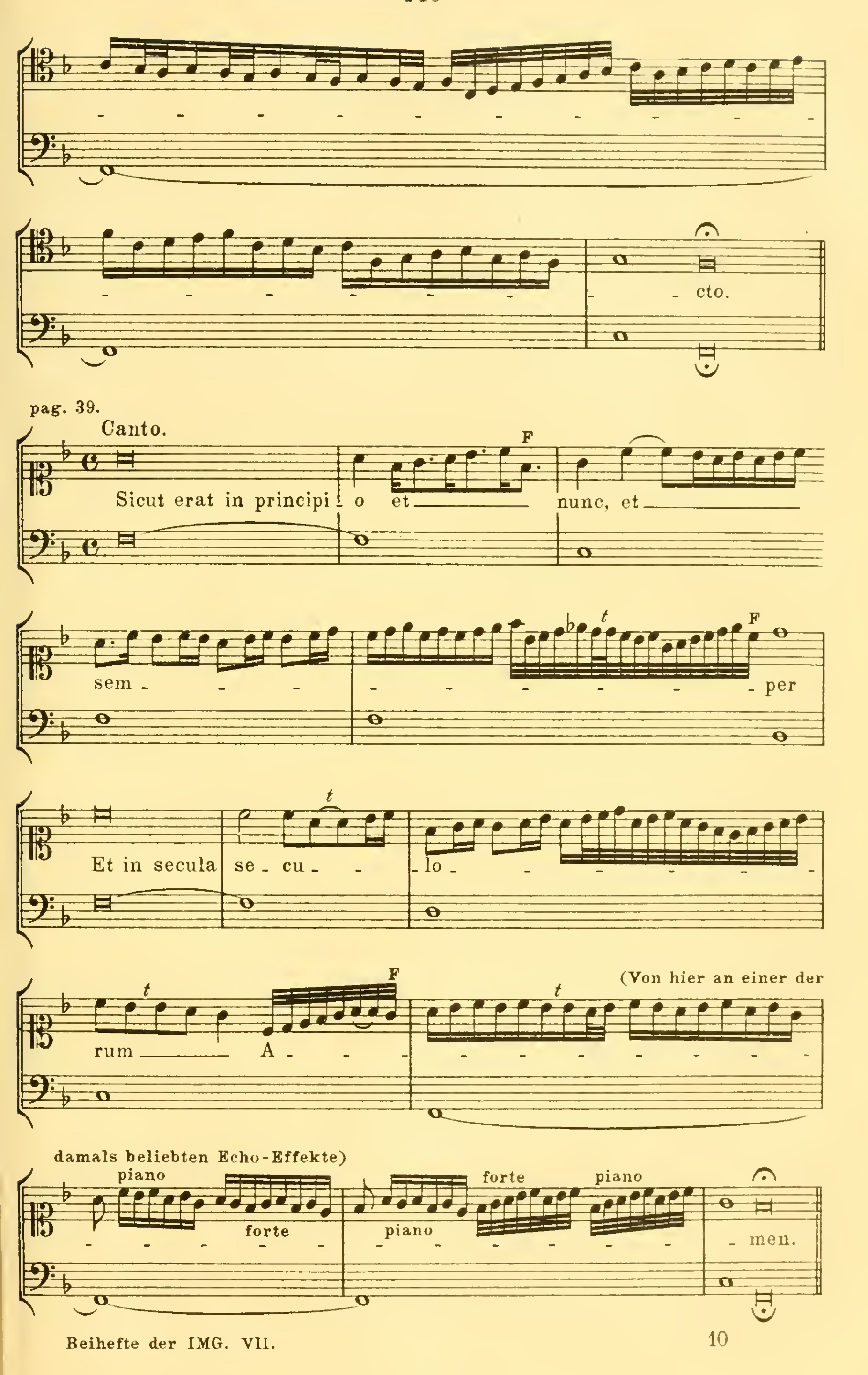
Intonatione del 6º Tuono.

(pag. 33)




pag. 35
Alto.
Et misericordia eius a progenie in pro - ge - - - - - - - ni - es Ti - men - - - - - ti - bus e - um.
t
F
pag. 36.
Basso.
Deposuit po - ten - - - - - - tes de se - - - - de Et exal - ta - - - - - - - - - vit hu - - - - mi - les.

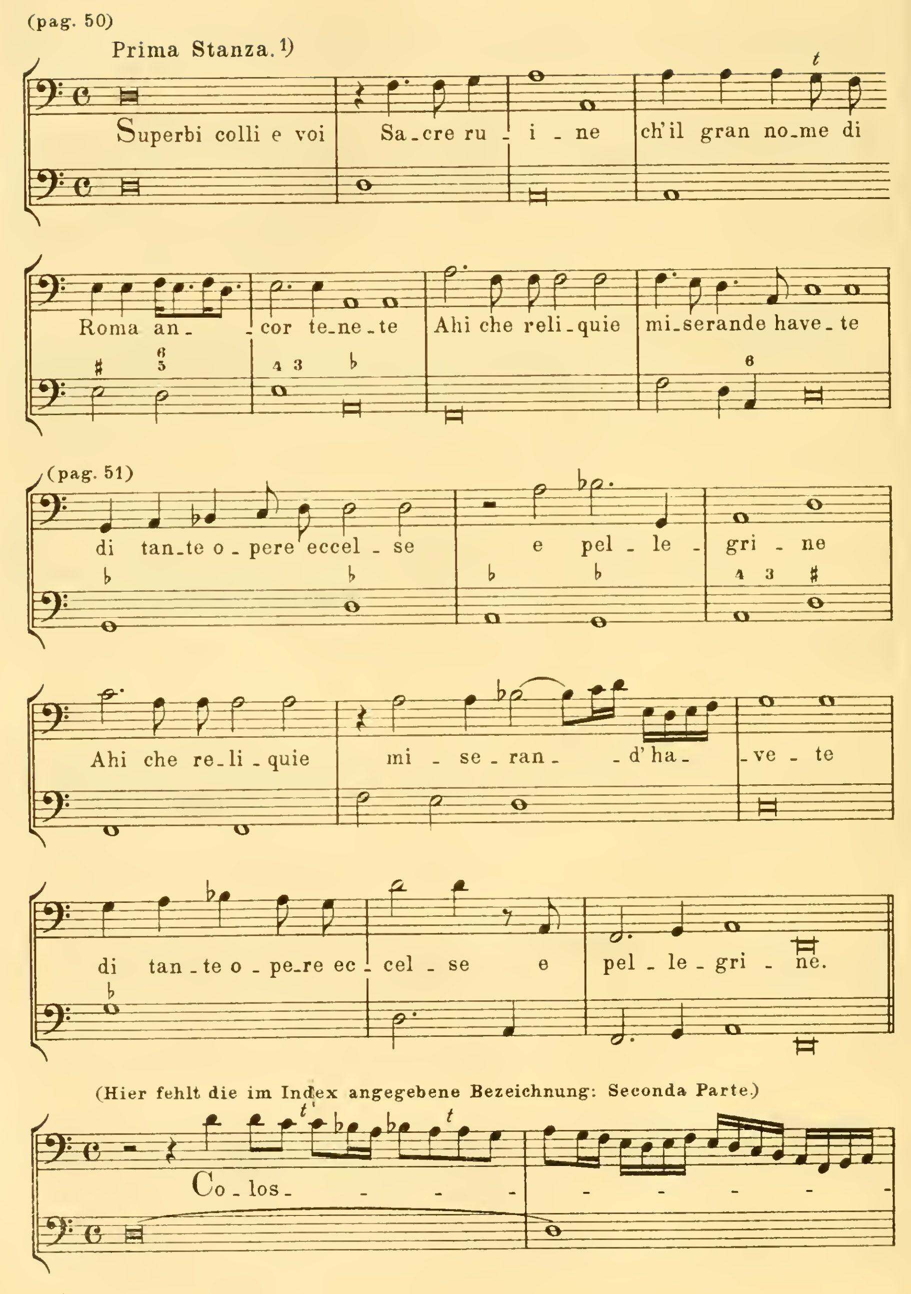

pag. 37
Canto.
Suscepit Israel pu - - e - - rum
su - - - - - - - um
Recordatus miseri -
cor - - - - - - - - - -
- - - - - - - di - e su - e.
pag. 38.
Tenore.
Gloria pa - - - tri, et fi - - -
- - - - - - li - o
Et spi - - -
ri - - - tu - i San - - - - - - -


cto.
pag. 39.
Canto.
F
Sicut erat in principi - o et
nunc, et
F
sem - per
t
Et in secula se - cu - lo -
t
F
(Von hier an einer der
rum A -
damals beliebten Echo-Effekte)
piano
forte
piano
forte
piano
men.

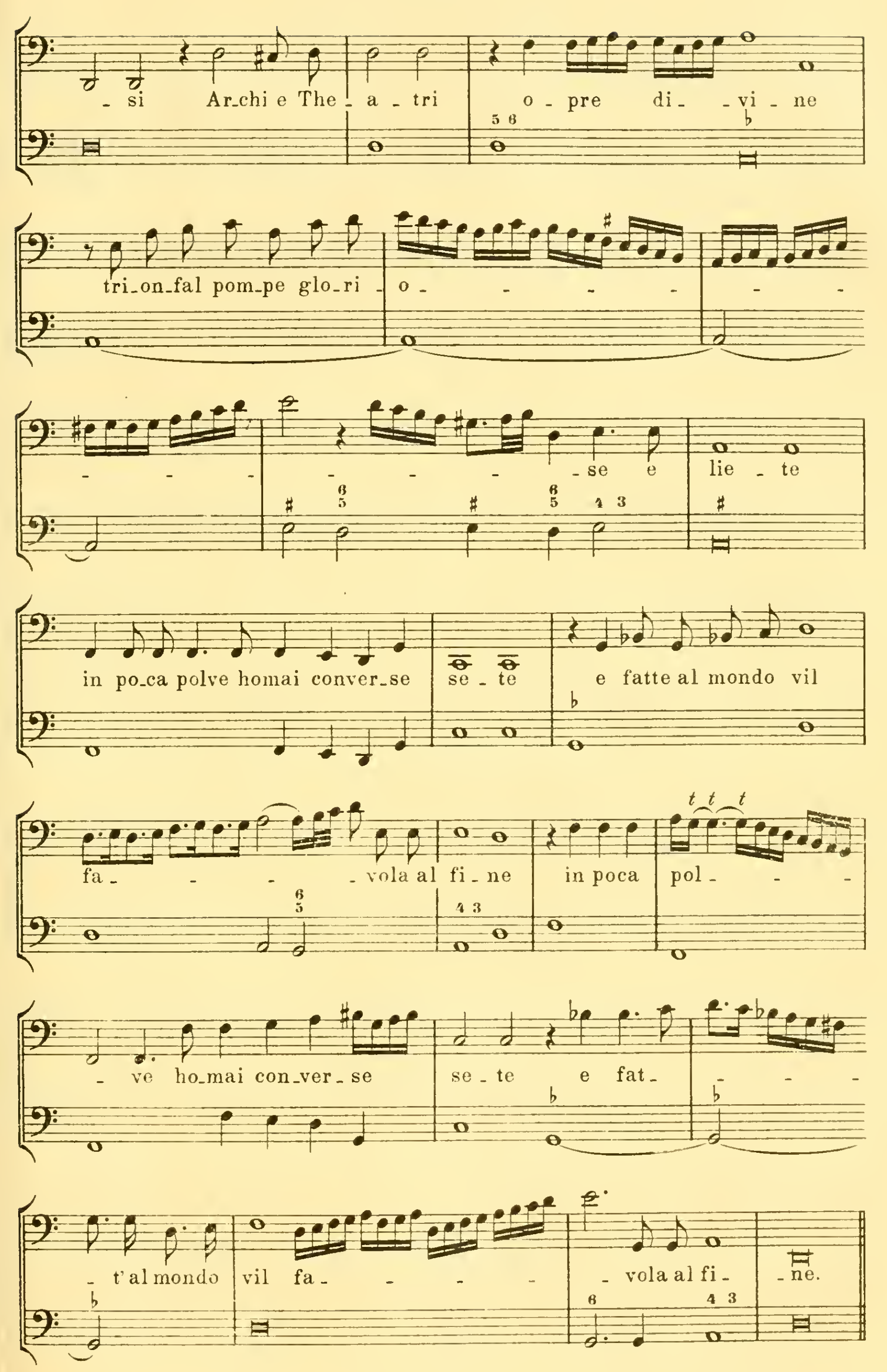
Stefano Landi.

(pag. 50)

Prima Stanza.[1])



1) Im Index: Prima Parte.



_ si Ar_chi e The _ a _ tri o _ pre di _ _vi _ ne
tri_on_fal pom_pe glo_ri _ o _ - - - - -
- - - - - - _se e lie _ te
in po_ca polve homai conver_se se _ te e fatte al mondo vil
fa _ - - _vola al fi _ ne in poca pol _ - -
_ ve ho_mai con_ver _ se se _ te e fat _ - - -
_ t'al mondo vil fa _ - - - _ vola al fi _ _ ne.



Marin Mersenne.

Air de Monsieur Boesset.[1])

N'es - pe - rez plus mes yeux De re - voir en ces lieux la beau - té que j'a - do - re.

Les pleurs n'ont plus de lieu Dans le cœur de ce dieu Dont le feu me de - vo - re. Les

re. Le ciel ja - loux de mon bon - heur A ra - vy ma nais - san - te auro - re par sa ri - gueur.

re. Le ciel ja - loux de mon bon - heur A ra - vy ma nais - san - te auro - re par sa ri - gueur.

Autre façon de chanter de Monsieur Moulinié.

Chant simple.

Port de voix.

N'es - pe - rez plus mes yeux De re - voir en ces lieux La beauté que j'a - do - re. re. Le ciel ja - loux de mon bon - heur A ra - vy ma nais - sante au - ro - re Par sa ri - gueur.

1) Aus Mersenne, Harmonie Universelle S. 411 ff. des „Traitez des Consonances, des Dissonances etc. Obere Zeile „chant simple", untere Zeile „diminution de Monsieur le Bailly".

Register.

Adler, G. 46.
Agricola, M. 31.
Altisten, sind meistens Männer im 16. und 17. Jahrhundert 55.
Ambros 24.
Archilei, Vittoria 48.

Baini, G. 12, 13, 46.
Banchieri, A. 16, 55, 58, 64, 77.
Barclay-Squire 12.
Bassano, Gio. 15, 21, 44, 47, 59, 79, 100—114, 130.
Bassisten, mit außergewöhnlicher Tiefe 55.
Beck, G. 11.
Bologna, Liceo musicale 9, 10, 12.
Bovicelli, G, B. 14, 45, 47, 56, 65, 68, 69, 70, 75, 78, 79, 82, 83, 85, 118—129.

Caccini, G. 14, 49, 59, 60, 63, 67, 69, 73, 80, 84.
Caffi, Fr. 11, 16.
Casa da Udine, G. della 10, 12, 44, 45, 59.
Catalani, Ottavio 53.
Cerone, Piedro 16, 17, 41, 64, 66, 73, 76, 86, 135.
Chrysander, Fr. 2, 3, 28, 58.
Coclicus, A. P. 9, 34, 53, 56, 57, 91.
Conforto (oder Conforti), G. L. 12, 13, 21, 38, 44, 49, 54, 57, 58, 75, 77, 79, 81, 83, 84, 87, 115—117, 131.
Contrapunctus diminutus 24.
Contrapunto alla mente 27.

Dannreuther, E. 3.
Déchant, Discantus 24.
Diminuieren 23, 24, 25.
Diruta, G. 3, 12, 16, 44, 80.
Doni, G. B. 67.
Durante, Fr. 14, 56, 69.

Eitner, R. 7, 43.

Fétis 8, 13, 43.
Finck, Hermann 9, 26, 40, 44, 75, 79, 99.
Friderici, D. 35.
Fürstenau, M. 32.

Gabrieli, A. 59.
Gabrieli, Joh. 29.
Gagliano 50, 59, 71, 74.
Ganassi dal Fontego 5, 19, 25, 30, 31, 32, 43, 67, 75, 78, 79, 80, 83, 84, 89, 90.
Gerber 18.
Gevaert, F. A. 1.
Goldschmidt, H. 3, 14, 21, 28, 29, 38, 49, 55, 80, 84.
Grove 8, 13.
Guami, Gioseppe 59.

Haberl, Fr. X. 39, 49, 58.
Herbst, A. 20.

Instrumental-Verzierungen, gesanglicher Charakter derselben im 16. Jahrhundert 29.

Josquin du Prez 9.
Kantorei-Ordnung, kurfürstlich-sächsische von 1555 32, 33.
Kapsberger, G. 22, 52, 84, 140, 141.
Kiesewetter 40, 43.
Krebs, K. 3, 8, 28.
Kretzschmar, H. 3.
Kuhlo, Fr. 3, 80.

Landi, Stefano 52, 146.
Lasso, Orlando di 59

Maffei da Solofra, Gio. Cam. 9, 54.
Manieren 23, 52.
Mannstein, H. F. 2.
Marenzio, Luca 59.
Martini 8.
Mersenne, M. 20, 51, 52, 53, 54, 57, 64, 65, 66, 80, 81, 84, 148.
Merulo, Cl. 30, 59.
Monteverdi 59, 61, 70.

Nagel, W. 37.
Nanino, Gio. Maria 59.
Niederländer, führen das Kolorieren in Dresden ein 33.

Ortiz, D. 7, 26, 40, 42, 44, 45, 47, 75, 77, 78, 80, 87, 92—98.

Palestrina 59.
Palla, Scipio del 53.
Peri 48, 52, 59, 63, 72, 137.
Praetorius, M. 17, 20, 34, 44, 45, 55.

Quantz 23, 28.

Radecke, E. 31.
Reinecke, K. 1.
Rogniono, Richardo 11, 15, 20.
Rognoni, Francesco 18, 20, 31, 65, 70, 73, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 136.
Rom, Pflegestätte der Verzierungs-Kunst 36.

Schlecht, R. 9.
Severi, Fr. 22, 35, 47, 54, 77, 87, 142.
Stabile, Annibale, 59.

Tinctoris 24.

Valle, Pietro della 13.
Venedig, Pflegestätte der Verzierungs-Kunst 36.
Vogel, E. 7, 13, 22.
Volbach, Fr. 19, 27.

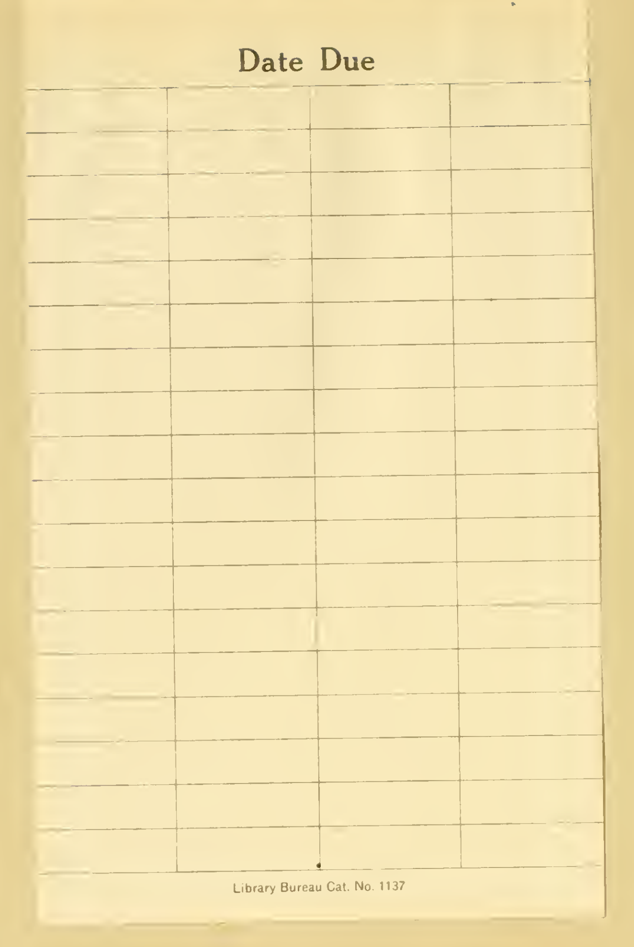
Wasielewski 29.
Willaert, A. 27.

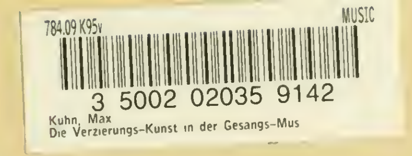
Zacconi, L. 3, 12, 17, 27, 37, 41, 42, 46, 57, 58, 64, 65, 69, 70, 75, 76, 87.








Date Due
Library Bureau Cat. No. 1137



ML 1403 .K962

Kuhn, Max, 1874-

Die Verzierungs-Kunst in der
Gesangs-Musik des 16.-17.

